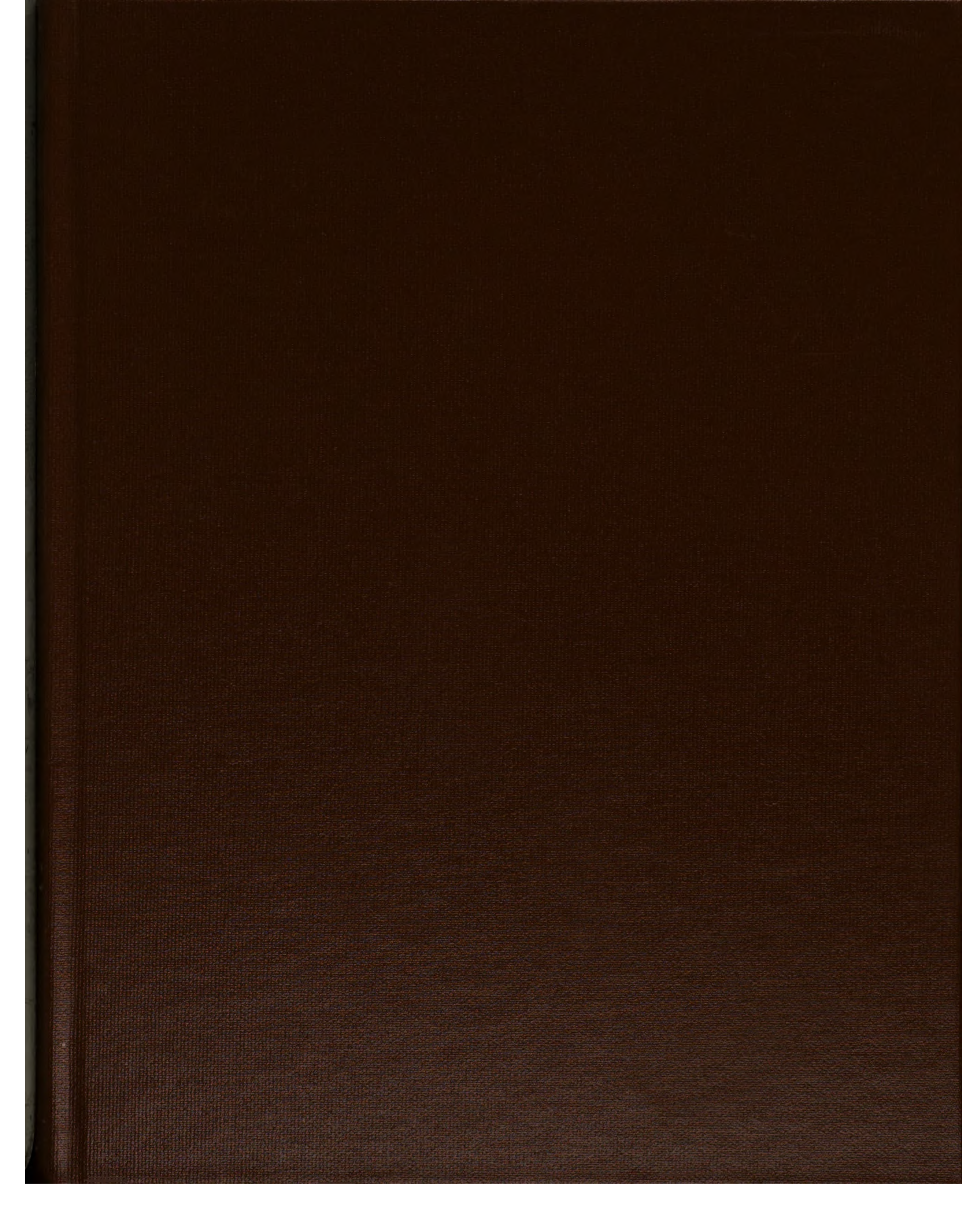
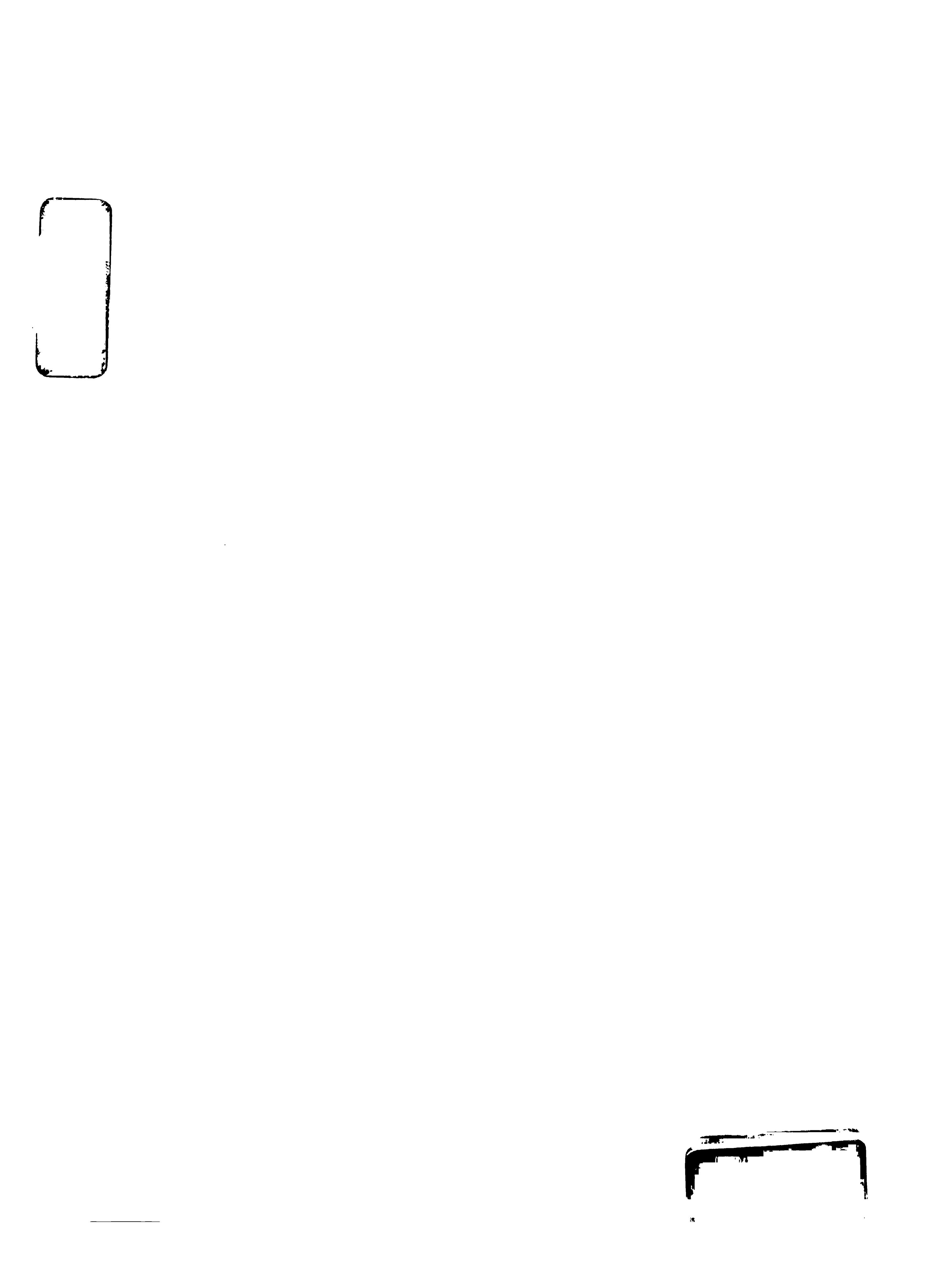




OHLENROTHSCHE BUCHDRUCKEREI GEORG RICHTERS IN ERFURT
PRINTED IN GERMANY

HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. Erich Bethe-Leipzig; Professor Dr. Bernhard Fehr-Zürich; Professor Theodor Frings-Bonn; Privatdozent Dr. Helmut Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Professor Dr. Hans Hecht-Göttingen; Professor Dr. Hanns Heiss-Freiburg i. B.; Professor Dr. Andreas Heusler-Basel; Privatdozent Dr. Stefan Hock-Wien; Professor Dr. Alfred Kappelmacher-Wien; Professor Dr. Wolfgang Keller-Münster; Professor Dr. Viktor Klemperer-Dresden; Dr. A. H. Kober-Berlin; Professor Dr. Josef Körner-Prag; Professor Dr. Erhard Lommatzsch-Greifswald; Professor Dr. Fritz Neubert-Leipzig und anderen.



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

644

DIE ROMANISCHEN LITERATUREN
VON DER RENAISSANCE
BIS ZUR FRANZÖSISCHEN REVOLUTION

VON

DR. VIKTOR KLEMPERER
PROFESSOR AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE DRESDEN

DR. HELMUT HATZFELD
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT FRANKFURT a. M.

DR. FRITZ NEUBERT
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



Petrarca, Boccaccio, Dante. Ausschnitt aus der Gruppe der Seligen auf dem Wandgemälde A. Orcagnas: Das Jüngste Gericht (S. Maria Novella, Florenz)



1. Lage und Befestigung von Florenz Anfang des XVI. Jahrhunderts.
Gemälde von Vasari im Palazzo Vecchio.

I. EINLEITUNG

VON

VICTOR KLEMPERER

Das geistig erstgeborene Kind des alten Rom, ihm auch im Kern der Wesensart verwandter als das blutnähere mittelalterliche und moderne Italien, ist Frankreich. Als das antike Schrifttum durch die Völkerwanderung, wenn nicht ganz vernichtet, so doch auf lange Zeit überspült und für die ungeheure Mehrzahl der Lebenden gestorben ist, da entwickelt Frankreich zuerst unter den romanischen Völkern eine neue Literatur in einer neuen Sprache, und was es schafft, wird vorbildlich für die ganze Romania. Der Süden bringt die Lyrik der Troubadours hervor, der Norden die doppelte Epik der nationalen und kriegerischen Chansons de geste und der höfisch galanten Ritter- und Abenteurergeschichten, die sich in Novellen drängen und zu Romanen ausspinnen lassen, der Norden auch das erste aus Kirche und Kirchenlatein entfesselte Drama, das Adamsspiel. Französische Lyrik, Epik und Dramatik tauchen zuerst aus der Sintflut des zeitigen Mittelalters, entfalten zuerst die bedeutendsten Blüten und sind für alle nachher kommende romanische Dichtung das unumgängliche Vorbild. Italienische und spanische Poesie mag noch so starke Eigenart besitzen, so entzieht sie sich doch nicht dieser französischen Führung. Ist es bei den Anfangenden und minder Genialen, etwa bei der beginnenden spanischen Dichtung, eine wirkliche Führung, so bleibt es selbst bei den Reifsten und Gewaltigsten, bei Dante und Petrarca, ein mächtiger Einfluß.

Freilich, in eben dem Zeitraum, da Frankreich diesen Einfluß auf die großen Italiener ausübt, geht seine geistige Vormachtstellung, die es seit dem 11. Jahrhundert besaß, allmählich

verloren. Wohl tut man grobes Unrecht, wenn man die „Dekadenz" der mittelfranzösischen Epoche, des 14. und 15. Jahrhunderts etwa, unterstreicht, ein wohl dadurch entstandenes und bisher erst zum geringen Teil berichtigtes Unrecht, daß die älteren Literaturepochen allzu einseitig dem Sprachforscher überlassen wurden, dem wiederum die Betrachtung des Geistesgeschichtlichen als eine Ablenkung vom Wesentlichen und eigentlich Wissenschaftlichen erschien; denn in dieser chaotischen Umbauzeit, die sprachliche Ordnungen einreißt und dem neuen Kosmos des klassischen Französisch nur erst negativ vorarbeitet, in eben dieser sozusagen im Herzensgrund und Nervenzentrum ihres Wesens unästhetischen Epoche ist eine Fülle bedeutendster Werke entstanden. Die Zeiten des Renart und Rosenromans, der Froissartschen Geschichtschreibung, der Lyrik Villons, der Passion und der Patelin-Farce Verfallzeiten zu nennen, weil ihnen die sprachliche Klarheit, die Regelhaftigkeit des klassischen Altfranzösisch verloren gegangen ist, scheint mir eine schwere Entgleisung und Verzerrung. (Innerhalb der deutschen Romanistik wies erst Karl Voßler 1913 in „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung" entschieden auf die Bedeutung des mittelfranzösischen Zeitraumes hin.)

Dennoch ist die Führung der Romania den Händen Frankreichs damals entglitten und auf Italien übergegangen, das der Welt ein doppeltes aber unlösbar ineinander geschmolzenes Neues brachte: den Humanismus und die Renaissance. Daß diese beiden zusammengehörigen Gaben fraglos rein italienische Geschenke sind, steht allgemein fest. Von wann ab man aber mit Renaissance und Humanismus zu rechnen hat, oder anders ausgedrückt: wo man den entscheidenden Grenzstrich zwischen Mittelalter und Neuzeit zu ziehen hat, darüber wurde und wird viel gestritten. Um das Problem in seiner zugleich persönlichsten und umfassendsten Form herauszustellen, kann man schlechthin fragen, ob die neue geistige Welt bei Dante oder Petrarca beginne. Die Antwort: „Bei Petrarca" steht für mich außer Zweifel, und ich habe meine Gründe in einer besonderen Studie angegeben („Petrarcas Stellung zu Humanismus und Renaissance", Archiv f. d. St. d. n. Spr. 1921).

Es ist aber dreifach erklärlich, wie man dazu gelangen konnte, den im Innersten mittelalterlichen Dante unter die Renaissancemenschen zu versetzen. Dies vor allem: daß er in seiner irdischen Persönlichkeit neu-geboren, daß er aus der Enge der mittelalterlichen Dogmatik befreit wird, macht den Renaissancemenschen aus. Nun fügt sich zwar Dante ganz und gar in die festen Grenzen des Dogmas und deshalb ist er eben der durchaus mittelalterliche Mensch, ja, sein Werk ist die denkbar höchste Verkörperung mittelalterlicher Weltanschauung überhaupt; aber er ist eine so ungeheure Persönlichkeit, er ist so gar nicht beengt durch die Kirchenlehre, weil sein Wesen sich schließlich zur Identität mit der Kirche und dem Mittelalter selber weitet und entpersönlicht, daß man ihn auf keine Weise einen gebundenen Menschen nennen und dadurch von den freien Persönlichkeiten der Renaissance abrücken kann. Auch bedeutet die Commedia eben die Zusammenfassung und Vollendung der mittelalterlichen Geisteswelt, und in jeder Vollendung deuten sich Sterben und kommendes neues Leben an. Karl Voßler gebraucht ein schönes Bild in „Dante als religiöser Dichter", seinem zweiten Dantebuche, worin er 1921 nach 13 Jahren sein großes Werk über die Göttliche Komödie durch mehrere Studien weitergeführt und ergänzt hat. Dante (sagt er) habe „das ganze Gebäude der mittelalterlichen Weltanschauung auf einen Augenblick noch einmal zu durchglühen" gewußt, und nun könnte man „vermuten, daß die zauberische Durchleuchtung mit dem Prometheusfeuer der Danteschen Seele dem ehrwürdigen Bau einen heimlichen Schaden getan habe, denn kaum hatte der Dichter sein Feuerwerk abgebrannt, da fing auch schon der alte Dom zu wanken an und stürzte." Und wie das Übermaß seiner (dennoch mittelalterlichen) Persönlichkeit dazu ge-

führt hat, Dante bisweilen in einen falschen Zeitraum zu stellen, so ist zum zweiten dieser Irrtum genährt worden durch die Fülle und Lebendigkeit seiner (dennoch mittelalterlichen) Beziehungen zum Altertum. Wie man einen Renaissancemenschen in ihm gesehen hat, so wollen viele den Dichter auch als einen Humanisten ansprechen. Und auch dies ist er nicht. Die überflutete antike Kultur war ja niemals gänzlich und für alle verloren gegangen. Antikes Schrifttum erhielt sich durch das ganze Mittelalter in den klösterlichen Bildungsstätten. Und wenn ein Humanist jeder ist, der sich mit der Antike beschäftigt, so wie man heute etwa die Schüler einer Lateinschule Humanisten nennt, dann hat es immer, und ohne Unterbrechung durch den Sturz des alten Römerreiches und die Völkerwanderung und das junge Mittelalter, Humanisten gegeben. Aber nicht dies kann der volle Sinn des Begriffes „Humanismus" sein; er würde sonst durch seine Weitmaschigkeit derart geschwächt, daß sich nicht fassen ließe, wieso ein lange Jahrhunderte Vorhandenes plötzlich eine neue Welt erzeugen konnte. Nein, nicht auf die Beschäftigung mit der Antike kommt es an, sondern auf den Zweck dieser Beschäftigung. Das Mittelalter trieb seine klassischen Studien wie alle andere irdische Wissenschaft im letzten Grunde nicht um ihrer selbst, und nicht um das Irdischen willen, sondern in majorem gloriam Dei, zu himmlischem, genauer zu kirchlich-katholischem Zwecke, und die Wissenschaft von der Antike war genau so wie Philosophie, Naturkunde, Jurisprudenz und alles andere in den Dienst der Theologie gestellt und buchstäblich die Magd der Kirche. Und eine solche Magd, wenn auch die schönste, frischeste und angesehenste, ist alle antike Bildung bei Dante. Der eigentliche, der Leben zeugende Humanismus aber beginnt dort, wo die Aneignung heidnischen Geistesgutes menschlicher, „humaner" Selbstzweck wird, in keinem Dienstverhältnis mehr zur Lehre vom Jenseits steht, ja, in einen mehr oder minder bewußt feindseligen Gegensatz zu ihr tritt. Der eigentliche Humanist richtet sein irdisches Leben, seine Persönlichkeit an der freien Weltanschauung



2. Dante und Petrarca. Gemälde von Giovanni di Marco (dal Ponte).
The Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.

der Antike auf; ihm wird die Lehre der Antike, die vordem das Dogma zu stützen hatte, zur Feile, die allmählich die kirchlichen Fesseln durchschneiden muß. So arbeitet er der irdischen Wiedergeburt der Menschen, der Renaissance, vor. Ganz frei sich an die Antike hinzugeben vermag freilich erst der innerlich völlig Freie und Wiedergeborene, woraus denn die seltsame und schwierige Verkettung zwischen Humanismus und Renaissance resultiert, daß diese ohne jenen nie zustande gekommen wäre, daß es aber ganz erfüllten Humanismus, ein gänzliches Leben in antikem Lebensstil nur erst innerhalb der Renaissance, nach völliger und allseitiger Befreiung des mittelalterlichen Menschen also, geben konnte. Solch ein freier Humanist ist Dante niemals, auch nicht im Keim gewesen. Jeder Zusammenhang zwischen ihm und der auf ihn folgenden Renaissancegeneration fehlt. Aber — und dies ist nun der dritte Punkt, der zu jenem Irrtum führen konnte, und wieder muß auf Voßlers Klarstellungen verwiesen werden (auf die gesamte Studie „Dante und die Renaissance" in „Dante als religiöser Dichter") — der ganz in das Mittelalter eingefügte, mit dem Mittelalter geradezu identische Dichter hat „mit dem Anachronismus des Genius in hochgewölbtem Bogen eine Brücke vom Mittelalter zur Neuzeit" geschlagen. Ohne seiner Zeit untreu zu werden, und ohne Zusammenhang mit der nachfolgenden Epoche, hat er in seiner überwältigenden Genialität auf religiösem, staatlichem und ästhetischem Gebiet Einzelnes für sich vorweg genommen, was erst in viel moderneren Zeiten neu entdeckt werden und zur Entfaltung kommen sollte. Er ist der größte Dichter des Mittelalters, und er ist ein zeitloses Genie — der Beginner der Renaissance ist er nicht.

Damit hängt es zusammen, daß Dante zwar die Weltgeltung der italienischen Dichtung begründet und durch alle Zeiten als der größte Dichter und eigentliche Vertreter Italiens innerhalb der Weltliteratur gegolten hat, daß aber die geistige Weltwirkung Italiens und die italienische Führung der Romania nicht bei ihm anhebt. Er ist nie Lehrer und Führer gewesen, er steht ganz einsam und fremd da. Italiens Führerschaft und die italienische Renaissance beginnt mit Petrarca, dem typischen Beginner.

Denn so ist zu nennen, wer mit zwiespältiger Seele zwischen zwei Epochen steht, wer am Alten kein Genügen mehr finden und ihm doch nicht entsagen kann, wer das Neue, wer mancherlei Neues keimartig in sich trägt, es auch entwickelt, es aber noch nicht zur letztmöglichen Höhe treibt. Und das ist in allen Punkten Petrarcas Fall. Seine berühmte Besteigung des Mont Ventoux, die oft als das erste Faktum modernen Naturgefühls aufgefaßt wird, kann man als Symbol seines gesamten Erlebens und Schaffens betrachten. Er klettert mühselig einen hohen Berg, auf dem er, bürgerlich gedacht, nichts zu suchen hat, und für das in allem Irdischen rein praktisch gerichtete Mittelalter bedeutet dies eine sinnlose Anstrengung, ja ein fast sündhaftes Sichgefährden. Er tut es, weil er von einem Helden der Antike Ähnliches gelesen hat und die Antike wahrhaft nachleben, also wahrhaft humanistisch sich aneignen will, weil er in ausgebreiteter Ferne die Schönheit der Erde zu genießen, weil er den vaterländischen Boden weit hinten zu ahnen begehrt. Und auf dem ersehnten Gipfel befällt ihn die Seelenangst des mittelalterlichen Menschen und er flüchtet in zerknirschende Bußgedanken und Bußlektüre. Aber danach, als ein menschliches Quartier wieder erreicht ist, muß er — er kann nicht anders — alles aufschreiben: die erlebte Schönheit und die Seelennot, er muß es festhalten und künstlerisch gestalten, er muß sich zergliedern, verewigen und angstvoll genießen wie ein moderner Dichter. So war er immer und in allem. Wer einen bewußten Kämpfer und Aufklärer aus ihm macht, verfälscht sein Bild. Er war der Kirche gegenüber wie ein Kind, das angstvoll das Gesicht in die Kleidfalten der Mutter drückt, um schreckhaft Neues nicht sehen zu müssen — aber etwas ist mächtiger als Angst und Wille und zwingt das Kinderauge immer wieder in die

Richtung auf das gefahrvoll Neue. Wer aber, wie De Sanctis getan, aus dem genialen Kinde einen weichlichen und fast weibischen Mann macht und ihn in ungünstigen Vergleich zu dem stahlharten Dante stellt, verzerrt ebenfalls Petrarcas Züge. Er war kein Feigling und entnervter Mensch; er mußte sich mehr ängstigen als Dante, weil er ja nicht wie dieser auf dem festen Boden des Dogmas stand, weil er immer den Grund unter seinen Füßen zittern fühlte; aber immer wieder trotz aller würgenden Furcht und aller Sehnsucht nach Seelenfrieden überließ er sich dem ungeheuren Vorwärtsdrang seiner Natur. Und wie dieses zwiespältige Wesen seiner Weltanschauung, so ist auch Petrarcas gesamte Produktion charakteristisch für den Beginner. Er ist ein so großer Humanist, ein so starker Verbreiter, Neubeleber und Nacherleber der Antike, daß er vielleicht mit seinen zu Humus gewordenen lateinischen Werken Größeres gewirkt hat, als mit den in körperlicher Frische erhaltenen italienischen Versen. Dennoch schritt der Humanismus über ihn hinweg und ein Jahrhundert rümpfte die Nase über sein unklassisches Latein. Er hat eine Ahnung vom Griechischen, aber erst den Späteren wird Platos Welt wichtig (soweit sie den Italienern überhaupt wichtig geworden ist). Er hat in Patriotismus und Politik ein neuartiges Fühlen, er nimmt jedenfalls den stärksten Anteil am Staatlichen, ist durchaus nicht nur der sehnsüchtige Sänger Lauras; aber die moderne Staatslehre entwickelt erst Machiavelli. Er bringt es weit und gelegentlich allzu weit in der italienischsten Sache der Renaissance, im Spiel mit dem Schönen, mit der Form schlechthin; aber der Meister des ganz ungehemmten, ganz verantwortungslosen schönen Spiels um des schönen Spieles willen wurde Ariost.



3. Petrarca. Gemälde aus der Bellini-Schule. Rom, Gal. Borghese.

Petrarca war in allem, was er unternahm, oder was sich ihm aufzwang, ein Beginner, der nicht nur Italien, sondern auch der ganzen Romania und darüber hinaus der ganzen Kulturwelt neue Wege zeigte. Die Reichweite des heiteren Decamerone in die Weltliteratur hinaus ist keine geringere als die der ernsten Werke Petrarcas. Doch hat sein bescheidener Freund Boccaccio nur eben mit diesem einen, seinem Hauptwerk freilich, so große Bedeutung erlangt. Was er als fleißiger Humanist zusammentrug, kann sich mit Petrarcas lateinischen Schriften nicht messen, und seine kleineren italienischen Dichtungen in Versen und Prosa bleiben trotz ihres Eigenwertes hinter dem großen Novellenbuch zurück. Man kann auch sagen, daß der

ganze und wesentliche Boccaccio in dem einzigen Decamerone enthalten sei. Hier hat der Humanist seine Studien verwertet, indem er eine an der Antike gebildete Prosa schuf, hier hat sich der vorher tastende und unfreie Dichter völlig selber gefunden und seiner Mittel durchaus bemächtigt. Indem der alte Petrarca zur Ehrung des Freundes gerade die Geschichte der Griseldis aus den hundert Novellen des Decamerone ins Lateinische übertrug, bewies er, daß er den eigentlichen Wert des Buches verkannte; aber wiederum läßt sich aus der Griseldis entnehmen — und so enthält denn auch in dieser Beziehung das Decameron wirklich den ganzen Boccaccio —, was im übrigen aus dem Leben des Dichters hervorgeht: daß nämlich auch er ein zwischen den Zeiten Stehender, ein Zwiespältiger war. Die Griseldis-Novelle ist ein „Exemplum", das bis zur Verzerrung und Unwahrheit übertriebene Beispiel einer Tugend oder eines Lasters, womit die mittelalterlichen Geistlichen ihre Predigt schmückten und eindringlich machten, hier die ins Übermaß gesteigerte weibliche Demut. Auch Boccaccio tauchte erst mit halbem Leibe aus dem Mittelalter empor, auch Boccaccio war mehr Kind als Kämpfer, ja er ist noch viel mehr einem Kinde zu vergleichen als Petrarca, da ihm dessen gedankliches Ringen gänzlich fehlte. Solange die Jugendkraft reicht, verlacht er wie ein ungezogener Junge, was ihm lächerlich scheint — nicht etwa die Kirche, die Religion, das Dogma, denn allem Gedanklichen und Transzendenten steht er gleichgültig gegenüber und ist nicht religiös genug, um Religionsfeind zu sein, — sondern menschliche Schwäche und Heuchelei und Dummheit; und dann, bei sinkender Kraft, folgt die Kinderangst vor der Höllenstrafe, er bereut seine sündhaften Geschichten, er geht mit seinem verehrten Dante ins Gericht, weil er ihm bisweilen nicht rechtgläubig genug scheint. Novellen wie die Griseldis zeigen, daß auch das Mittelalter seinen Anteil am Decamerone hat, aber die Mehrzahl der Geschichten, der geistige Hauptzug des nur künstlerisch ernsten, sonst jedoch sorglos unbekümmerten Werkes weist in die Neuzeit. Denn in jeder Zeile, in jeder Gestalt und jedem Atemzug lehrt es Freude am Wirklichen, am Diesseitigen, an Kraft und Verschlagenheit, an Handeln und Genießen, an Behauptung der Persönlichkeit, am Leben schlechthin. Erst die Hochrenaissance hat Dantes Commedia die „Göttliche" genannt, um durch ein Lieblingsadjektiv der persönlichkeitsstolzen Zeit, die ja auch „göttliche" Sängerinnen kannte, den vollkommenen Reichtum, die Schöpfungsfülle des Dante'schen Werkes auszudrücken. Im gleichen Sinn kann man auch Boccaccios Novellenbuch eine göttliche Comoedie nennen, da es eine unbändige, nur eben durch reinste Kunstform gezähmte Lebensfülle enthält. Da sich aber Dantes Werk ganz auf das Jenseits richtet, in allem Diesseitigen nur Vorspiel und Gleichnis sieht, hinter allem Realen den senso altro, das christlich Metaphysische sucht und auch in diesem Sinn eine wahre divina Commedia ist, und da Boccaccios Novellen das genaue und völlige Gegenteil hiervon bedeuten, indem sie rein auf das Irdische gerichtet sind, es mit unendlicher Freude ausschöpfen, die kein ernster Jenseitsgedanke verkümmern darf, so paßt auf das Decameron besser die Bezeichnung der ersten modernen comédie humaine.

In ein halbes Jahrhundert, in die Zeit von 1300—1350 etwa, drängen sich die wunderbaren Hauptwerke der „drei Florentiner Kronen", Commedia, Canzoniere und Decamerone zusammen. In Italien vollendet sich das Mittelalter, hebt die Neuzeit mit Humanismus und Frührenaissance an, lange bevor ein ähnlicher Schluß und Anfang im übrigen Europa ernstlich zu spüren ist. Die geistige Führung der Romania, die damit auf Italien übergegangen ist, verbleibt ihm nun zwei Jahrhunderte lang, ja wie ein Stern nach seinem Erlöschen noch der entfernten Erde leuchtet, so wird Italien noch einen Zeitraum über seinen Niedergang hinaus, noch mit Marini Vorbild der romanischen Geisteswelt sein.



4. Eine Seite der Münchener Französischen Boccaccio-Handschrift De casibus virorum illustrium. Übersetzt (—1458) von Laurent de Premierfait für den Herzog von Berry; Miniatur wahrscheinlich von Jean Fouquet.

Dargestellt ist zweimal Boccaccio; zur Linken wie er sein Buch über den Sturz der Könige schreibt, die im Hintergrunde wirklich erscheinen, zur Rechten wie er das fertige Werk knieend Mainardo dei Cavalcanti überreicht.



5. Florenz mit Dom (Kuppel von Brunelleschi 1420—1436) und Signoria.

Hat man nun in Petrarca und Boccaccio Beginner zu sehen, was ihre Gedanken und Wege anlangt (Beginner freilich mit der diesem Begriff gegenüber auf geistigem Gebiet immer notwendigen reservatio mentalis), so sind ihre Schöpfungen als Kunstwerke vollkommene Gipfelleistungen, und mehr als anderthalb Jahrhunderte vergehen, ehe innerhalb der italienischen Literatur die gleiche Höhe erreicht wird: denn der Principe wurde erst 1513 geschrieben, und der Orlando furioso erschien in erster Fassung 1516. Solch großer zeitlicher Abstand zwischen den „Kronen von Florenz" und Ariost und Machiavelli ist kaum allein durch die Dünngesätheit des überragenden Genies zu erklären. Sondern man kann diese ganze Entwicklung unter dem Bilde eines mächtigen Gewässers ansehen, das an der Quelle in zusammengefaßter Wucht hervorstürzt, dann weite Strecken in stattlichen aber doch durch die Teilung gesänftigten Armen durchfließt, um erst spät die ganze Breite und Fülle des einheitlichen Stromes zu erlangen. In Petrarca und Boccaccio sind Frühhumanismus und Frührenaissance, sind Volks- und Bildungselemente beisammen. Boccaccio erzählt seine volkstümlichen Novellen in einem antik geformten Italienisch, und in Petrarcas lateinischen Briefen und in seinem Secretum ist ebensoviele Wärme unmittelbaren Lebens wie in seinen Sonetten, ja bisweilen sogar mehr Glut als in einzelnen allzu gefeilten Stücken des Canzoniere. Danach floß die literarische Entwicklung gegabelt weiter, Volkskunst und gelehrtes Schrifttum trennten sich. Der Humanist sah Petrarcas Latein nicht mehr als vollgültig an und schrieb selber lateinischer und lebensfremder, formaler und unerfüllter; der Volkssänger entfernte sich zu weit von der besten geistigen Bildung seiner Zeit, und seinen kraftvoll veranlagten Schöpfungen fehlt die Nahrung zum völligen Aufbau. Die Vereinigung der beiden Ströme erfolgte in Florenz am Mediceerhofe. Dort hat die Platonische Academie geblüht, dort sind die formvollendeten



6. Blick auf Florenz vom Palazzo Pitti.

Stanzen Polizians und die derben Oktaven Luigi Pulcis entstanden, in dessen hanebüchen volkstümlichem Morgante maggiore eine deutliche Vorahnung der kommenden Entdeckerfahrten und so ein Hauch der bedeutendsten neuzeitlichen Bildung zu spüren ist.

Ariosts „Rasender Roland" bedeutet ganz und gar eine Verschmelzung der volkstümlichen Dichtungsart mit der „gebildeten", der gelehrten wie der höfischen. Der Stoff lebt seit Generationen im Volke und ist von vielen Bänkelsängern zersungen, die Oktavenform ist die Volksform für all dies Abenteuergewirr. Aber die Oktavenkette Ariosts ist ein höfisches Geschmeide gleich den Stanzen Polizians, und mit leichter Selbstverständlichkeit erhalten die italienischen Edelsteine einen antik schillernden Schliff und eine antike Fassung, deren Zustandekommen und Selbstverständlichwerden generationenlange Humanistenarbeit vorangehen mußte. Doch nicht dieses Formale macht den Furioso zum Hauptwerk der Hochrenaissance; oder vielmehr: das Formale und das Stoffliche ist nur eine Folgeerscheinung, ein Nachaußentreten der seelischen Beschaffenheit des Werkes und seines Dichters. In Ariosts Dichtung verkörpert sich aufs reinste das zutiefst italienische Wesen der Renaissance in seiner Größe und in seiner Gefahr.

Um das Freiwerden der Persönlichkeit ging es bei der Wiedergeburt des irdischen Menschen, und Ariost macht sich so absolut frei, daß er auch die seelische Bindung des Dichters an seine Gestalten durchschneidet. Deshalb wählt er eine gegenwartsferne Phantasiewelt, die zu bloßem Spiel geworden, deren Phantasiegeschöpfen auch nicht mehr die ideelle Märchenwahrheit innewohnt, und die er darum wie Puppen von der Marionettenbühne seiner Oktaven ziehen kann, so oft sie unter dem schöpferischen Atem seiner großen Kunst Menschen und damit



7. Fiordispina und Bradamante. Ariost, Rasender Roland XXV, 28. Gemälde von G. Reni. Florenz, Uffizien.

seinem Herzen gefährlich zu werden beginnen. In diesem grandios unbekümmerten Spiel einer gegen ihre Kreatur gleichgültigen Gottheit kennt Ariost nur eine Verantwortung, an die er alle Mühe setzt, und die ihm allen Genuß bedeutet; die Verantwortung: schön zu schaffen, was er gestaltet, und zu solcher Schönheit müssen ihm die Antike und seine Moderne gleichermaßen beisteuern. Was ihn aber dazu treibt, die Bindung des Kunstgesetzes auf sich zu nehmen, ist im letzten Grunde doch wieder das Freiheitsverlangen des Renaissancemenschen: denn nur so baut und umgrenzt er den eigenen Kosmos, in dem seine Phantasiespiele reibungslos vor sich gehen können, und der geschützt ist gegen alle gleich schädlichen Einwirkungen des Realen und des Transzendenten.

In drei Männern sieht Francesco de Sanctis „die drei Formen des damaligen italienischen Wesens" verkörpert: in Ariost die immaginazione, in Aretin die dissoluzione morale, in Machiavelli den inteletto adulto, die reife Vernunft, „die dich ins Heiligtum der Wissenschaft führt" (Storia della Letteratura Italiana). Ariost betätigt seinen ungeheuren Freiheitsdrang in einer rein für sich bestehenden Phantasiewelt (und dieser Freiheitsdrang scheint mir der so viel gesuchte und umstrittene Inhalt des Furioso zu sein). Die Mehrzahl der damaligen Italiener wird weit richtiger durch den schamlosen Aretin dargestellt; ihm ist Freiheitsverlangen mit materieller Genußsucht eins, sie vermag sich nicht am künstlerischen Spiel der Phantasie zu befriedigen und erschlafft in sittlicher Haltlosigkeit. Nicht die „großen" Verbrecher, die Burckhardt gemalt hat, geben der Hochrenaissance das Gepräge, sondern die erschlaffenden Genießer. Hier liegt der innere und eigentliche Grund für die lange Verfallzeit, die in Italien auf die mächtige Epoche folgte.

Freiheitsverlangen der Renaissancemenschen endlich ist auch der Schlüssel zum Wesen Machiavellis. Aber nur der eine, denn es gleicht in seiner Vielheit einem Schloß, das sich nur mit zwei Schlüsseln öffnen läßt. Die Freiheit des Genußmenschen nahm Machiavelli nur in seinen schwächeren Stunden in Anspruch. Doch wie Ariost in ethischer Hemmungslosigkeit die Welt der Phantasie aufbaute, ebenso hemmungslos baute Machiavelli (und unter gleicher Verwertung antiker und moderner Errungenschaften) seine wissenschaftliche Welt: er zerschnitt alle Bindung zwischen der Lehre vom Staatlichen und vom Sittlichen und Christlichen. Aber, und das ist der zweite Schlüssel zu seiner Seele: er war kein unbekümmert verantwortungsloser Genießer seines wissenschaftlichen Kosmos, er kannte die stärkste sittliche Bindung. Er hatte die Leidenschaft der über den Einzelnen hinwegschreitenden staatlichen Sittlichkeit,

des altrömischen Patrioten. Deshalb schilderte er seine Zeit in verachtender, peitschender Satire, deshalb wurde seine Staatslehre ein Werk der Sehnsucht, das sich bisweilen geradezu ins Romantische steigerte — wie denn noch heute im Volksbewußtsein den Begriffen „machiavellistischer Mensch" und „machiavellistische Politik" etwas Dämonisches anhaftet.



8. Rinaldo und Armida im Zaubergarten. Tasso, Befreites Jerusalem XVI, 20. Gemälde von van Dyck um 1630. Paris, Louvre.

Im Italien der Renaissance war kein Raum für die Gestaltung des Machiavellischen Staatsideals. Der Hauptернst der Zeit war auf die Dinge der Kunst gerichtet, aber indem eine Erschlaffung der sittlichen Fähigkeiten eintrat, mußte mit Notwendigkeit allmählich auch die Kunst selber in Mitleidenschaft gezogen und ihrer Inhalte beraubt werden, mußte notwendig die schöne Form, die immer eine erfüllte ist, dem rein Formalen weichen. Die beiden Zertrümmerer der Renaissance und Unterjocher Italiens: Spanien und die Gegenreformation konnten ihr Werk fast mühelos vollbringen, weil sie auf eine totkranke Gegnerin stießen. Der Dichter der sterbenden Renaissance ist Tasso, und so ist sie in fast noch größerer Schönheit gestorben, als sie gelebt hat. Tassos Dasein und Hauptwerk tragen die schweren Zeichen des Verfalls. Er war ein zerrissener Mensch wie Petrarca, aber sein Weg führte nicht aus Bindung in Freiheit, sondern aus Freiheit in Fesseln, er war keine im Kern gesunde Natur wie Petrarca, sondern litt unter früher geistiger Zerrüttung. In seiner Gewissensnot lieferte er sich selbst der kirchlichen Inquisition aus, und sein „Befreites Jerusalem" der geistigen Inquisition der Crusca. Er wollte spielen und eine Phantasiewelt zu seinem Genuß aufbauen wie Ariost, und wollte doch den Regeln der Antike und den Lehren der Kirche gänzliche Treue halten, wollte klassisch und christlich sein. Die Nachahmung der Antike bekam die Kälte der Nachahmung, noch kälter geriet das Dogmatisch-Christliche, und mit der sorglosen Buntheit Ariosts konnte der vielfach Gehemmte nicht wetteifern. Aber er war ein wunderbarer Lyriker, der größte italienische Lyriker wohl zwischen Petrarca und Leopardi, und er besaß, was seit Petrarcas Tagen die seltenste Kostbarkeit in Italien geworden war: Seele. So weiß er häufig stärker zu fesseln und tiefer zu ergreifen als der unbeschwertere Ariost.

Es wäre aber grundfalsch und ein deutscher Denkfehler, der italienischer Art nicht Rechnung trüge, wollte man aus Tassos seelischem Plus auf ein formales Minus Ariost gegenüber schließen. Oder aus eben diesem seelischen Mehr auf ein geringeres Maß der Sinnlichkeit. In beidem ist das genaue Gegenteil richtig. Tassos Beseeltheit führt zur heftigsten Erotik. Wo Ariost derb und natür-



9. Venus und Adonis. Holzschnitt des genuesischen Meisters Luca Cambiaso. Manieristischer Stil in Italien in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

lich sinnlich ist, da gelangt Tasso zu einer fast krankhaften Wollust, das Sinnliche am Übersinnlichen steigernd und erhitzend, und diesem krankhaft überhitzten Fühlen entspricht eine überfeinerte Form, die sich in Selbstbespiegelung, Zerlegung, Ausschmückung kaum genug tun kann. Bei Tasso freilich werden Wollust und Preziosität immer wieder durch das Echte und Wahre seines lyrischen Grundwesens paralysiert. Man streiche diese lyrische Wahrheit, man lasse Wollust und Preziosität für sich bestehen und sich gegenseitig steigern, so hat man die Formel für Marinis Adone, für den gesamten Marinismus, für das, was man den Secentismo nennt, und wodurch das dekadente Italien einen starken und peinlichen Einfluß auf die europäische Kunst ausübte. Es war eine Wirkung, die, vereint mit ähnlichen von Spanien ausgehenden Richtungen, die unartige Weltmode der Geschraubtheit, der vorgetäuschten Tiefe, des Antithesenspiels und der Haarspalterei hervorrief. Eine Weltführung war es nicht mehr. Die romanische Vormacht wurde im 17. Jahrh. aufs neue Frankreich, blieb es unangefochten bis auf den heutigen Tag, und ist es jetzt mehr als je, was es nicht etwa dem Ausgang des Weltkrieges, sondern seiner tatsächlichen literarischen Fülle zu verdanken hat, dazu freilich auch der dauernden Schwäche seiner lateinischen Schwestern. Das „mehr als je" ist übrigens wortwörtlich zu nehmen, denn in der Neuzeit erstreckt sich Frankreichs geistiger Einfluß (und zwar bis zur Vormundschaft) auch auf Rumänien, das sich zwar immer zu den „sorelle latine" gerechnet hat und seinem Sprachbau gemäß auch zu ihnen gehört, das aber geistig jahrhundertelang vom Osten: von Byzanz, vom Orient, vom Slawentum beherrscht wurde und der romanischen Literaturgeschichte eigentlich erst im vorigen Jahrhundert spärlich und unoriginell beizusteuern begann.

Was von italienischer schöner Literatur im 17. und 18. Jahrhundert noch neben dem Marinismus nach außen wirkte, war die dramatische Hirtendichtung, die seit Tasso in Glorie stand und sich später mehr und mehr dem Musikalischen näherte, um dann ganz in die Oper aufzugehen; dazu das leichte Stegreifspiel, das mehr eine theatralische als eine literarische Angelegenheit war, indem die Spielenden Späße des Augenblicks und ihres Temperamentes mit Behendigkeit in Handlungen einflochten, die vom Dichter nur angedeutet waren, und indem sie ein für allemal feststehende komische Typen, wie den Doktor, den Diener usw., verkör-



10. Silvio bittet Dorinda, die er verwundet hat, um Verzeihung; bei ihr der Schäfer Linco. Szene aus dem Pastor fido von Guarini. Gemälde von Guercino 1647. Dresden, Gemäldegalerie. Französisch klassizistischer Kunstgeist ist fühlbar.

perten. Die eigentliche Dramatik, in der Italien nie sein Bestes gegeben hat, versiegte und erstarrte, und von der Epik lebte nur die Parodie. Die gerettete Kraft und die Zukunftshoffnung des Landes muß man in seiner Prosa, im beginnenden 17. Jahrhundert bei dem Naturforscher Galilei, im beginnenden 18. Jahrhundert bei dem Philosophen Vico suchen. Lyrische Reformbestrebungen brachten keinen entschiedenen Aufschwung, und Metastasios Operndichtungen sind feine Verklärungen einer endenden Epoche. Sie stehen der Lyrik und dem Hirtendrama des 17. Jahrhunderts nahe und sind geschmeidigt im Hauch des Rokoko.

Rokoko noch mehr als Aufklärung möchte ich auch zum großen Teil in Goldoni sehen, und gern möchte ich ihn befreit wissen von dem erdrückenden Vergleich mit Molière. Trotz seiner etwas flachen Zierlichkeit ist er aber der tüchtige Reformator und Wiederbeleber des im Intriguengewirr und Mechanismus der Stegreifkomödie erstickenden italienischen Lustspiels. Im übrigen bot der französische Ernst, das klassische Drama des 17. und die Aufklärung des 18. Jahrh. die Schule und das selten erreichte Vorbild für alle künstlerisch ernsten Aufschwungsbestrebungen der Italiener. Gewiß wehrten sich die bedeutendsten unter ihnen gegen das Französiertwerden — so Maffei, Parini und der wütende Franzosenhasser Alfieri —, aber Frankreich führte, und führte trotz Einseitigkeit und Tyrannei zum Besseren. Von mehr als dem „Besseren", als einem allmählichen Wiederaufleben ist vor der französischen Revolution, was Italien anlangt, nicht zu handeln; den vollen Aufschwung, der es freilich trotz der wundervollen Schöpfungen Manzonis und Leopardis zu einstiger Höhe nicht zurückgelangen ließ, brachte ihm erst das 19. Jahrhundert.

Es ist höchst charakteristisch für die geistige Weltbedeutung beider Länder, daß an der Zertrümmerung der italienischen Renaissance Spanien einen wesentlichen Henkersanteil hatte, während der geistige Wiederaufbau im Wesentlichen von Frankreich ausging. Spanien konnte eine Zeitlang die politische, niemals die geistige Vormacht Europas sein, es hat auf geistigem Gebiet im Einzelnen der Welt das Bedeutendste gegeben, im Ganzen aber doch mehr im Lähmen als im Befruchten geleistet. Die Anfänge seiner Literatur verdankt es wie Italien den Franzosen, und wie Italien, ist es von den Franzosen aus seiner Erschlaffung gerüttelt worden. Aber Italien hat seine Schulden, die früheren wie die nach der Glanzzeit aufgesammelten, reichlich und überreichlich durch die ungeheure Gesamtleistung seiner Renaissance teils zurück-, teils im vornherein bezahlt, während auf Spaniens Weltkonto nur einige, freilich höchst bedeutende Einzelleistungen kommen. Geführt hat es geistig die Romania niemals und sich hier immer mit dem dritten Platz begnügen müssen. Es ist notwendig, dies deutlich auszusprechen, da heute politische Konstellation bei uns zu einer gewiß erfreulichen Pflege der Wissenschaft vom Spanischen führt, zugleich aber auch zu einer unwissenschaftlichen und unehrlichen Ausspielung übertriebener spanischer Geistesbedeutung gegen die französischen Werte. Damit ist der Wissenschaft an sich, damit ist aber auch Spanien selber ein schlechter Dienst geleistet. Man muß es in den wahren Grenzen seines Wesens zu erfassen bestrebt sein. (In einer Studie „Die Weltstellung der spanischen Sprache und Literatur" — „Bücherei und Bildungspflege", Leipzig 1922 — habe ich das im Einzelnen ausgeführt.) — Das Merkwürdige der spanischen Literatur dürfte darin bestehen, daß sie in ihrem sozusagen europäischen Teil allzu abhängig von Frankreich und Italien, in ihrem spanischen Teil wiederum allzu spanisch, der europäischen Geistesgemeinschaft allzu fern ist. Das Übermaß an Phantasie und mystischer Glut, das Übermaß an Stolz und Trägheit mag dem orientalischen Einstrom zu danken sein, das verhängnisvolle Pochen auf Rassenreinheit (auf die L i m p i e z a d e l a s a n g r e), die verhängnisvolle Starrheit und Unduldsamkeit des kirchlichen Glaubens werden im Jahrhundertelangen Kampf gegen den Islam ihre Entstehung und unselige Stärke gewonnen haben. Den im Lehrhaften, mehr aber noch im Komischen und Satirischen triumphierenden Wirklichkeitssinn des Volkes — „Spanien ist entweder Don Quichote oder Sancho Pansa", setzt Ludwig Pfandl an den Anfang seiner Charakteristik —, das Unbändige dieses Realismus scheint mir die notwendige Kehrseite und Ergänzung der anderen Übertriebenheit. Das Seelenpendel Spaniens schwingt weiter aus als das europäische. Weswegen denn auch die nicht ganz Unrecht haben, die im mittelalterlichen C a n t a r d e g e s t a vom Cid etwas durchaus und selbständig Spanisches sehen, obwohl die Anlehnung an die Chansons de geste bis ins Einzelne deutlich ist. (Der Minnesang der weicheren Portugiesen ist freilich kaum weniger provenzalisch, als der der provenzalisch dichtenden katalonischen Troubadours.) Und weswegen es auch mehr als zweifelhaft ist, ob man von einem wirklichen Humanismus und nun gar von einer wirklichen Renaissance der Halbinsel reden kann. Wohl sind die Epen des Spaniers Ercilla und des Portugiesen Camoens, die A r a u c a n a und die „Lusiaden" die umfassendsten Dichtungen über die Entdeckungen und Eroberungen neuer Erdteile, wohl haben Ariost und Virgil das poetische Vorbild dieser Epik geliefert, ist die italienische Renaissanceliteratur überhaupt nach Spanien gedrungen, und vorher schon der Humanismus, soweit er in einer bloßen Verstärkung antiker Studien besteht; wohl haben die Spanier auf dem Gipfel ihrer ungeheuren, doch bald verdorrten europäischen und kolonialen Macht nicht nur politisch, sondern auch geistig weithin geherrscht. Aber wenn Humanismus ein Neuerleben der antiken Persönlichkeit, wenn Renaissance ein Freiwerden des irdischen Menschen von dogmatischen Ketten, wenn „Herrschen" nicht „Knechten",

sondern „Weiterführen" bedeutet, dann war es nichts mit Humanismus und Renaissance in Spanien. Auch für den größten spanischen Dichter, für Cervantes, blieb die Theologie die reina de todas las sciencias, betont Pfandl in seiner „Spanischen Literaturgeschichte" (Bd. I Teubner 1923), die mir bisher auf literarischem Gebiete das gehaltvollste Ergebnis des neuerwachten Interesses an Spanien zu sein scheint. Pfandl, der mit Nachdruck von Humanismus und Renaissance in Spanien spricht, während der geniale Morf dem Lande die „eigentliche Renaissance" abstreitet und bedeutungsschwer an den Schluß eines seiner gewaltig konzentrierten Kapitel die Aussage stellt, daß „in dem Kampf der Geister jener Zeit Iberien den Ignatius von Loyola als seinen Mann entsandt" habe — Pfandl entkleidet die Begriffe Humanismus und Renaissance ihres entscheidenden Sinnes. Dies wird besonders deutlich, wenn er einmal den starken Einfluß des Erasmus betont, und doch an anderer Stelle hervorheben muß, daß seine Skepsis den Spaniern gar nichts gab, daß sie sich in aller religiösen Bewegtheit der Zeit die „Unerschütterlichkeit ihrer Glaubenseinheit" bewahrten. Nein, im Innersten bleibt Spanien mittelalterlich, weswegen es denn die Länder der Neuzeit politisch nicht auf die Dauer, und geistig niemals führen konnte.

Aber dennoch haben, selbst in ihrer Entkerntheit, Humanismus und Renaissance in Zusammenfluß mit der spanischen Eigenbegabung Mächtiges bewirkt, und die größten Schöpfungen, die eigentlichen Beisteuern Spanien-Portugals zur Menschheitsdichtung kamen derart zustande. Nur die zwischen Lyrik und Epik mitteninne stehende Romanzendichtung, die aus Geschichte und Sage, Didaxis und Religion schöpft und von Rittern und Mauren erzählt, ist unter den Weltgaben Spaniens auch ohne Renaissance denkbar. Ob es sich hier aber wirklich um die direkten „Bruchstücke des alten Cantar", um ein uraltes „episches Trümmerfeld" handelt, wie Morf lehrt, ist nach neuester Forschung wieder schwankend geworden, und vielleicht war doch mehrfach moderne Neuschöpfung im Spiel, und jedenfalls hat an der Sammlung, Betonung und Verbreitung dieses Nationalgutes die Renaissance ihren ehrlichen Anteil. Von dem Felde der eigentlichen Kunstlyrik wurde nicht die beste Ernte eingebracht, trotzdem mindestens Camoens' portugiesische und Sâ de Mirandas portugiesische und spanische Gedichte hervorragen. Der Petrarkismus ist allzu oft in die Preziosität ausgeartet, von der Petrarca selber bedroht war, ohne ihr, außer in schwachen Stunden, zu erliegen, und später bildete Spanien nicht nur in Analogie zum Marinismus den Gongorismus heran, die nach dem Lyriker Gongora genannte Preziosität, sondern fügte aus Eigenem noch die mystischen Dunkelheiten des Conceptismo hinzu. Die besten Früchte zeitigte die Epik, reichlicher noch als in der alten Kunstform, wie sie in der Araucana und in den Lusiaden zu Tage tritt, in der modernen der Novelle und des Romans. Hier hat Spanien teils Übernommenes mit großer Originalität ausgeführt, teils ganz Eigenes geschaffen. Frühzeitig übernommen hatte es den europäischen Ritterroman, es brachte ihn im Amadis und Palmerin zur Höhe. Übernommen hatte es von Italien her den idealistisch eleganten Schäferroman und übertrumpfte ihn mit Jorge de Montemayors Diana. Ganz aus Eigenem stellte es dem Übermaß an Verlogenheit den allerderbsten Verismus in Schelmennovelle und Schelmenroman entgegen, die um die Mitte des 16. Jahrh. mit der Vida de Lazarillo de Tormes anhoben. Und dann, um die Wende des 16. und 17. Jahrh., erwuchs aus Ritter-, Hirten- und Schelmenroman die große pathetische Darstellung des Nationalcharakters, Cervantes' Don Quichote, die ohne Haß, mit ebenso starker Liebe wie Lachlust geschrieben ist, und die über das Spanische hinweg das rein Menschliche schildert. Don Quichote und Sancho Pansa sind durchaus Spanier und nur Spanier, aber dennoch sind Don Quichote und Sancho Pansa überall auf Erden anzutreffen, wo es wolkenverstiegene



11. Titelfacsimile des Don Quijote 1605.
(Nach Revue hispanique XXV.)

Narrheit und erdgebundene schlaudumme Torheit gibt.

Und das eben macht die überragende und vielleicht doch einzigartige Bedeutung des Don Quichote innerhalb der spanischen Literatur aus. Größe und Tiefe haben auch andere Spanier, und wenn Morf etwa die besondere Inbrunst der spanischen Msytik und Erbauungsliteratur hervorhebt und eine Teresa de Jesus weit über die italienische Caterina von Siena stellt, so hat er damit gewiß Recht. Aber immer ist eine nationale Umgrenztheit und Eigenart zu spüren, die in ihrer Stärke befremdend wirkt, die das Spanische irgendwie abtrennt, ich weiß nicht, soll ich sagen: von der Menschheit, von Europa oder von der Neuzeit.

Etwas von diesem trennend Originalen steckt doch auch in dem zweiten großen Schöpfungskomplex der spanischen Renaissance, in ihrem Drama. Mittelalterliche spanische Dramatik, kirchliche wie weltliche, ist kaum erhalten und nur fragwürdig nachweisbar; die berühmte realistische Szenenfolge von der Kupplerin Celestina und dem Liebespaar Calisto und Malibea macht um 1500 den Anfang des spanischen Theaters oder doch ein Vorspiel dazu. Zwischen diesem Auftakt und der Höhe, die in Lope de Vega's ungeheuer ausgedehntem Bühnenwerk erreicht wird, liegt fast ein ganzes Jahrhundert reger dramatischer Tätigkeit. In spanischer (aber auch portugiesischer) Sprache wurde bald Anlehnung an das mittelalterlich französische Theater, bald an das Intriguenspiel der Italiener, bald an das italienisch-humanistische, bald an das antike Drama gesucht, doch tritt die Eigenart des Landes auch schon bei Lopes Vorgängern zu Tage, und nach Form wie Inhalt blieb Spanien auch auf dramatischem Gebiet im Grunde unrenaissancehaft. Die Fülle an Wirklichkeit und Bewegung, an Verwicklungen und Lösungen, auch an seelischer Beobachtung, die in den hunderten jedem Stoffgebiet zugewandten Comedias Lope de Vegas steckt, hat sie zur Fundgrube späterer Dramatiker verschiedener Länder werden lassen. Aber weniger die Untiefe der seelischen Durchführung, als das immer wieder Befremdende spanischer Grunderscheinungen verhindert doch allzu oft wirklichen und tiefen Genuß dieser Stücke. Es bleibt beim Ergötzen und Bewundern. An Ernst und Tiefe hat es dem zweiten Großen der spanischen Bühne, Calderon de la Barca, gewiß nicht gefehlt, und an Phantasie steht seine zugleich geordnetere und prunkvollere Kunstübung der des leichteren



12. Toledo. Gemälde von El Greco. New York, Smlg. H. O. Havemeyer. (Nach Kehrer, Greco.)

Lope nicht nach; aber sein Ernst und seine Tiefe scheidet ihn oft um so entschiedener von der außerspanischen Nachwelt ab. Wieso leben denn die Gestalten Shakespeares und auch die feinen stilisierten Herren und Damen Racines und selbst die grandios einseitig starren Willenshelden Corneilles und greifen jedem ans Herz, der sich ihnen überläßt? Weil sie nicht nur Engländer und Franzosen und Kinder ihrer Zeit sind, sondern darüber hinaus Menschen schlechthin und moderne und irdische Menschen. Die Menschen Lopes und Calderons aber sind ausschließlich spanische Katholiken. Man darf deshalb nicht den Einfluß der spanischen Dramatik, die im 17. Jahrh. keineswegs auf die Werke der beiden Meister beschränkt ist, und damals der Romania viele Stoffe und Anregungen schenkt —, man darf ihren Einfluß doch nicht mit Morf zu einer „führenden Rolle" übertreiben. Wenn immer wieder auf Guillen de Castros Mocedades als das Muster für den Cid des Corneille hingewiesen wird, und wenn man bei uns gar zu gern den Spanier als den lebendigeren, dramatischeren, originelleren rühmt, so muß doch deutlich konstatiert werden, daß ein eigentlich wertender Vergleich zwischen der spanischen und der französischen Dichtung nicht möglich oder zum mindesten kaum förderlicher ist, als ein Wertvergleich zwischen Vogel und Säugetier. Im Kern seines Wesens hat das spanische Drama so wenig das übrige Europa zu beeinflussen vermocht, wie Spanien selber von der italienisch-europäischen Renaissance erfaßt worden ist. Die europäische Literatur ist wie eine Stadt, in der von Haus zu Haus friedliche Beziehungen und feindliche Reibungen nie aufhören und das eigentliche Leben ausmachen. Die spanische Dichtung hat ihren mächtigen festen Bau weit draußen vor den Toren, nur selten kommt der Spanier in die Stadt, der Städter zum Spanier, und wo man sich berührt, da weiß man gerade sein Innerstes dem Fremden kaum jemals zu geben und kann

nur mit den äußerlichen Dingen des Stoffes und der Form Tauschhandel treiben. Die Blüte und Weltwirkung des pikaresken Romans, der Dramatik, der Erbauungs-, der satirischen und lehrhaften Literatur in Spaniens großer Epoche kann hierüber nicht hinwegtäuschen. Sein einer und einziger europäischer Dichter ist doch wohl Cervantes.

Ein Vergleich zwischen den Weltgaben Italiens und Spaniens ist deshalb nicht angängig; etwas Derartiges (etwa die bestrickende Morf'sche Parallele Ariost, Tasso — Lope de Vega, Calderon) kommt immer wieder auf den Vogel- und Vierfüßler-Vergleich hinaus. Aber worin die beiden Länder das gleiche literarische Geschick haben, das ist die lange Verfallsperiode, die ihrem Aufschwung folgte. Auch Spanien verdorrte im späteren 17. Jahrh., und sein 18. Jahrh. ist noch um vieles ärmer als das italienische. Wirklich gewichtige Leistungen sind auf keinem Gebiete zu nennen, über Mittelmaß Hervorragendes stützt sich auf das klassische und das aufgeklärte Frankreich, bei den ausgesprochenen Franzosenfreunden, wie bei den patriotischen Gegnern der Afrancesados. Der publizistische Aufklärer Feijóo, der Komödiendichter Moratin der Jüngere, der Fabelerzähler Iriarte gehen ganz auf französischen Wegen; Ignacio de Luzáns „Poetik" wendet sich wohl gegen die Franzosen und ist den Italienern verpflichtet — mehr aber doch der bekämpften französischen Klassik; Ramon de la Cruz pflegt die Posse in Realismus und Vers nach einheimisch traditioneller Art voller Kraft, und verleugnet doch nicht französischen Einfluß; und selbst auf die Lyrik mit ihrer spanischen Eigenart und ihren Anklängen an die Italiener, selbst hierauf gewinnt das als unlyrisch verschrieene Frankreich große Wirkung. Und in Portugal war man noch französischer als in Spanien.

Ich stilisiere diese Sache nur wenig und verfälsche sie gar nicht, wenn ich sage, daß von der Höhe der französischen Klassik an bis in die Revolutionszeit die französische Literatur nicht nur die Führung der Romania besessen, sondern geradezu die gesamte romanische Geistigkeit auf literarischem Gebiet in sich konzentriert hat; und wenn dann im 19. Jahrh. auch anderwärts auf romanischem Boden wieder Großes und Eigenes wuchs, so war diese Neubelebung zum übergroßen Teil Frankreich zu danken, dessen geistige Vorherrschaft innerhalb der Romania in allen drei Phasen der letzten Epoche, der romantischen, realistischen und neuromantischen, ungebrochen blieb. Was die französische Literatur gänzlich von den anderen romanischen Literaturen unterscheidet, scheint mir dies zu sein: es fehlt ihr wohl an einem genialen Einzelwerk von so überragenden Ausmaßen und solcher Totalität, wie es die Göttliche Komödie für Italien, der Don Quichote für Spanien bedeutet; aber sie, und sie allein in der Romania, kennt keine Dekadenz. Sie gleicht einem naturgesegneten Bauerngut, auf dem ruhig einmal ein paar übermüdete Äcker brach liegen können — inzwischen tragen andere Felder um so reicher. Wenn der lyrische Schwung des 16. Jahrh. nachläßt, hebt die große Dramatik des 17. an. Wenn die klassische Zeit zu Ende geht, folgt eine Epoche der, wenn man will, im Grunde nur journalistischen Produktion. Aber es war ein stürmischer und schöpferischer, ein lyrischer, ein gläubiger Journalismus, und ohne die Journalisten Voltaire, Montesquieu und Diderot wäre die Welt ärmer und enger. Wenn die „platte" Aufklärung ihre notwendige und ruhmvolle Arbeit zur Vorbereitung des Idealismus getan hat, steht als erster Romantiker Rousseau auf. Es gibt keine Dekadenz in der französischen Literatur, soweit ein unbefangenes Auge reicht; nicht in der jüngsten Vergangenheit, wo sich die Franzosen gern selber dekadent nannten, und nicht in jener mittelfranzösischen Epoche, deren Reichtum nur verkennen kann, wer sie als ausschließlicher Grammatiker oder ausschließlicher Ästhet — (par nobile fratrum!) — ansieht.

Wann in Frankreichs ausgehendes Mittelalter der Humanismus in vollem Begriff eindringt, ist schwer mit einem Datum festzulegen. Alain Chartier, der um 1440 spätestens starb, war ein Lehrmeister des Humanismus, in Christine von Pisans Lyrik rinnt etwas vom italienischen Blut ihrer Adern, die Histoire de la destruction de Troye la Grant, die um die Mitte des 15. Jahrh. entstand, ist ganz heidnisch aber doch ganz und gar eines der mittelalterlichen Mysterienspiele, die eben damals erst in Grebans Passion ihren höchsten und klassischen Ausdruck erhielten. Und wiederum um die gleiche Jahrhundertmitte wird die erste, allerdings noch plump genug italianisierende französische Novellensammlung zusammengetragen, und diesen Cent Nouvelles Nouvelles vom burgundischen Hofe war die Übersetzung des Decamerone ins Französische um wohl fünfzig Jahre vorausgegangen. Dennoch ist dies alles noch als Mittelalter zu bezeichnen, und die darauf spielenden humanistischen und Renaissancelichter lassen nur eben das freilich rissig gewordene mittelalterliche Gefüge erkennen.

Die neue Zeit begann in Frankreich doch erst mit dem 16. Jahrh., und Franz I. war hier der eigentliche Renaissancekönig. Will man als gedanklichen Blickpunkt für die neue Epoche ein Institut, so wie sich etwa in Italien der Blick auf die Platonische Akademie richtet, dann ist es im Collège de France gegeben, dessen entscheidendes Merkmal darin besteht, daß unter den neuen hier angesiedelten Wissenschaften nicht nur die klassische Antike, das Hellenische besonders, vielmehr auch das Hebräische gepflegt wird. Frankreich, dessen eine Grenze nach Deutschland weist, nimmt den Humanismus zugleich in seiner ästhetisch-diesseitig-italienischen und in der ethisch-transzendent-deutschen Fassung auf. Das sind Geschwister, die sich befehden müssen, sobald sie zum Bewußtsein ihrer selbst herangereift sind, und die dennoch ihre Geschwisterlichkeit nie verleugnen werden. Wie zwei Pfeilergestalten feindlicher Brüder, die mit Nacken und Armen gemeinsam den französischen Renaissancebau stützen und sich mit heftigen Blicken messen, so stehen Rabelais und Calvin, unwillig über das Gebundensein an die gleiche Aufgabe, einander gegenüber. Rabelais' Lebenswerk vom Gargantua und Pantagruel füllt mit seinem allmählichen Erscheinen die Zeit von 1532 bis 1564, und Calvins Institutio, die als Institution de la religion chrétienne auch grundlegend für die französische Literatur im engeren Sinn, weil sprachlich grundlegend wurde — die verschiedenen Ausgaben des französischen Haupt-Reformationswerkes fallen in die Intervalle der Rabelaisschen Veröffentlichungen, und wechseln Rede und Antwort mit ihm. Rabelais steht furchtloser, riesiger und plumper zwischen den Zeiten, als das im frühreifen Italien fast zweihundert Jahre zuvor Boccaccio getan. Man vergleiche die Villa, in der sich Boccaccios Helden ihre Novellen erzählen, mit Rabelais' Abtei Thélème. Die Situation ist im Weltanschauungskern beidemale die gleiche. Denn beidemale handelt es sich um eine Flucht in die Schönheit des Lebens aus Enge und Todesdrohung. Die jungen Menschen Boccaccios, die vor der wütenden Pest aus Florenz fliehen, erzählen sich ihre Geschichten in einem schönen, gediegen eleganten, aristokratisch einfachen Landhaus. Man hört von Blumen in Schlafzimmern und Speisesaal, von feinen Gedecken, von gepflegten Gartenanlagen. Es herrscht unaufdringliche selbstverständliche Kultur in alledem. Rabelais erbaut seine Abtei als Zuflucht für jeden, der den freien und schönen Lebensgenuß als Ziel, der das fais ce que voudras! als einzige Regel sucht. Mit welch parvenuhafter Aufdringlichkeit und Geschmacklosigkeit häuft er in Kloster und Garten die Kostbarkeiten, die Bequemlichkeiten, den Prunk! Er gibt so viel Schönes, daß der Eindruck des Lächerlichen und Unschönen bleibt, oder doch bleiben müßte, wenn nicht der Enthusiasmus des Dichters für sein Ideal immer wieder rührend wirkte. Er hat alle Ideale des erfüllten



13. Rabelais. Stich von Tanjé 1739.

Renaissancemenschen und Humanisten: Antike, Freiheit, Lebensschwung, Einklang mit der Natur, Schönheit, und sein Epos ist ein gewaltiger Hymnus auf alles dies und ist das wahre Epos der französischen Renaissance, das später Ronsard vergeblich zu schaffen bemüht war — aber es ist das ungeschlachte Epos eines mittelalterlichen Menschen, der allzu hastig „aus der Kutte schloff", der allzu gierig und allzu ausgehungert nach dem Schönen griff, als daß er es unentstellt sich hätte aneignen können. Deshalb blieb er doch außerhalb der französischen Renaissance, und deren feinste Vertreter (die er an Bedeutung alle mächtig überragt), konnten gar nicht anders als ihn vernachlässigen und mißachten. Und auch Calvin steht außerhalb der französischen Renaissance, er sogar zwiefach außerhalb. Er entfernt sich von dieser romanischen Bewegung, die eine heidnisch diesseitige war, nicht nur genau so weit, wie sich die deutsche Reformation in ihrer Richtung auf das Transzendente davon entfernte, sondern auch als Franzose durch die französischste Eigenart. Der Grundzug des französischen Charakters heißt Staatlichkeit. Ins Staatliche wurde die von Italien eindringende Renaissance gewendet und

mußte die Freiheit des französischen Königtums verstärken, den Glanz seiner Krone erhöhen, die Würde des französischen Nationalbewußtseins kräftigen. Und weil zur Einheit dieses Staates die Einheit der Religion gehört, und weil sich Katholizismus und Nationalismus hier von Anfang an (schon im Rolandslied!) zum Gallikanismus verschmolzen haben, so war kein Platz für den protestantischen Fremdkörper. Zumal eben dieser Fremdkörper die politische Dichtigkeit und Härte der typisch französischen Art im Calvinismus empfing. Calvins Genfer Tyrannis ist deshalb ein protestantisches Rom geworden, weil ein Franzose es inspiriert und beherrscht hat, und der französische Katholizismus mußte deshalb so heftig den Protestantismus bekämpfen, weil dieser ihm als ein französisches Gebilde gegenübertrat. Die Dichter der eigentlichen Renaissanceepoche haben sich zum Katholizismus bekannt und von dem politischen Ketzer Calvin fast noch entschiedener abgewandt, als von dem ästhetisch unzulänglichen Rabelais.



14. Calvin.
Stich eines unbekannten italienischen Meisters.

In Margarete von Navarra und Clement Marot ist noch ein Schwanken, ästhetisch zwischen Mittelalter und Renaissance, religiös zwischen (sehr gemäßigter) Reformation und Katholizismus. Die Plejade ist die eigentliche Gruppe der völligen und für sich bestehenden Renaissance in Frankreich. Sieht man auf ihr Programm, auf du Bellay's Défense et Illustration de la langue française, so stößt man auf Nachahmungen der Italiener, die bis zum Plagiat getrieben sind; sieht man auf die Form der einzelnen Hervorbringungen, so steht wieder Nachahmung der Italiener an erster Stelle, und daneben ist Nachahmung der Antike im Spiel. Und dennoch sind die französischen Renaissancedichter im Kern französisch und originell, weil sie immer bewußt und leidenschaftlich französisch schaffen, immer um die illustration, die Ruhmvermehrung, den Machtzuwachs der französischen Geistigkeit bemüht sind. Die Lyrik, Ronsards Dichtung vor allem, aber nicht allein, gibt diesem Abschnitt der französischen Literatur Wert und Gepräge, vielleicht, weil dem Freiwerden und Sichfühlen der Persönlichkeit der lyrische Erguß unmittelbarsten Ausdruck verschafft (wie ja in erweitertem Wortsinn auch Rabelais' Prosa oft genug zu einem unbändig tosenden und stürzenden lyrischen Strom wird); vielleicht auch, weil in den kürzeren lyrischen Gebilden die Formnachahmung und übernommene Regel weniger zu lästiger Gehemmtheit führt. Das angestrebte Nationalepos in Virgilischer Form, Ronsard's Franciade, mißlang, und die protestantischen Epen du Bartas' und d'Aubigné's, die Schöpfungswoche und die Tragiques, kann man nicht eigentlich Renaissancedichtungen nennen. Sie haben viel mittelalterliche Abgeschmacktheit, bald ungehobelte Häufung, bald allegorisierende Preziosität in sich, sie weisen auf Calvin und Rabelais (auf wirklich beide!)

zurück, und wenn man die Tragiques gelegentlich mit Dantes Comoedie zu vergleichen gewagt hat, so ist das fraglos eine bloße Übertreibung, die dem Franzosen ärgeres Unrecht tut, als etwa an Goldoni durch den beliebten Vergleich mit Molière verübt wird; aber es ist eine Übertreibung, die aus der unerhörten lyrischen Glut einiger klagender und anklagender Stellen dieser Dichtung der Religions- und Bürgerkriege verständlich wird. Und ebensowenig kann man die Bemühung der französischen Renaissance um das Drama eine gelungene nennen. Was ihr glückte, war nur die Abtötung des mittelalterlichen Mysterienspiels; ein vollgültiges neues nationales Drama auf den freigewordenen Platz zu stellen, gelang ihr nicht. Sie konnte die Bühne für die kommende klassische Periode nur herrichten, und der beste Ruhmestitel Garniers und Montchrestiens wird immer nur der sein, daß sie die Vorläufer Corneilles und Racines waren. Die Schuld an diesem Versagen ist teilweise, aber doch eben nur zum Teil, auf die allzu genaue und formelhafte Nachahmung des antiken Theaters zu schieben. Die Hauptschuld liegt im Übermaß und der Ausschließlichkeit der lyrischen Veranlagung. Der Deutsche wird sich dessen am raschesten und völligsten bewußt, wenn er einmal Montchrestiens „Königin von Schottland" und Schillers „Maria Stuart" vergleicht. Es ist das gleiche Thema in beiden Stücken; der Franzose gießt eine ergreifende Fülle von Lyrik darüber aus, nutzt aber nicht eine der hier gehäuften tragischen Möglichkeiten. Etwas anders lag es auf dem Gebiete des Lustspiels. Die Farce ist altfranzösisches Erbgut, hat keine Renaissance gekannt und ist im Kern von der Patelinposse über Molière bis auf Courteline und den heutigen Tag die gleiche geblieben; daß ihr einige Renaissancedichter ein mehr oder minder humanistisches (mehr italienisch als antik zugeschnittenes) Mäntelchen umhingen, veränderte sie wenig. Eigentlich Neues floß der französischen Lustspielbühne aus den komplizierteren Intriguenpossen der Italiener zu; hier aber wurde weniger nachgebildet als geradezu und offenkundig übersetzt. Es mußte erst ein handfester und skrupelloser Praktiker und Theatermann erscheinen, der all die neuen Bestrebungen, die antikisierenden und die italianisierenden, dazu auch die Versuche der Protestanten, das Mysterienspiel humanistisch und protestantisch weiter- und umzubilden, der Tragödien, Hirtenspiele und Possen dem tyrannischen Hauptzweck unterordnete, ein rohes aber empfängliches Publikum durch Handlung zu fesseln. Alexandre Hardys eilfertige Massenproduktion ist eher Handwerkserzeugnis und Ware als Kunstschöpfung. Aber sie hat die Anregungen der Renaissance erst recht eigentlich dem Theater zugeführt, sie ist das Vorspiel des klassischen Theaters in Frankreich geworden, und der mißachtete und vergessene Mann hat sein dauerndes Denkmal dort, wo Corneille in einer frühen Vorrede feu Alexandre Hardy als seinen einzigen Lehrer im Theatralischen nennt.

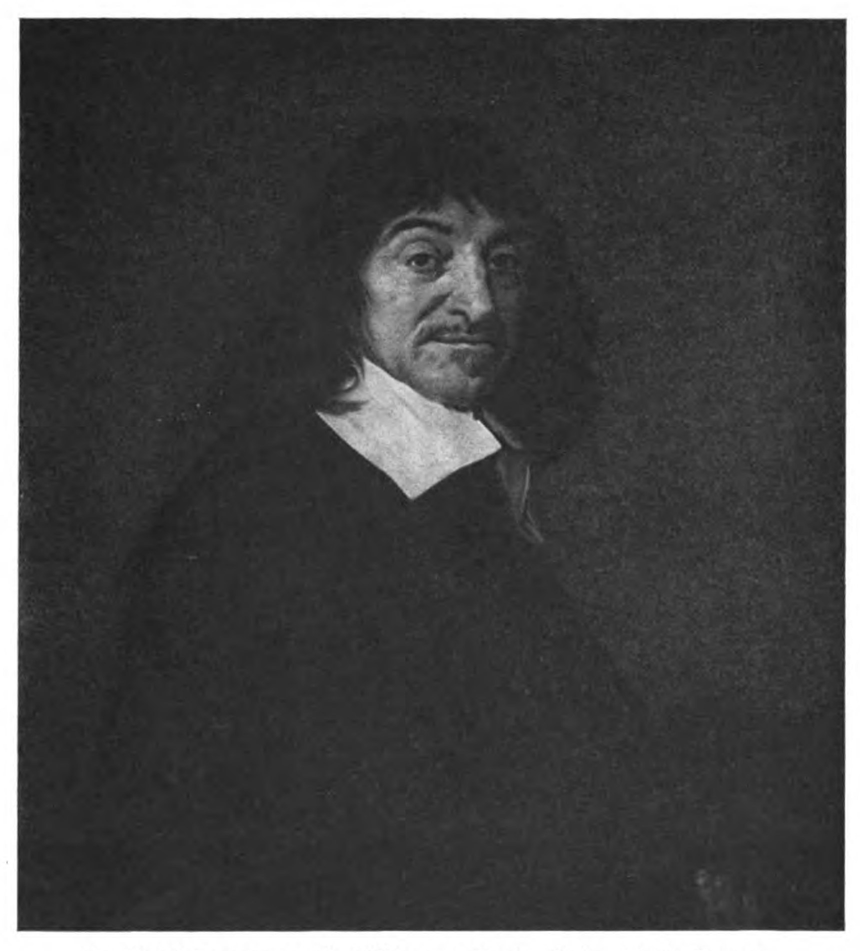
Es ist eine Eigentümlichkeit der französischen Geistesgeschichte, daß an den Gelenkstellen ihrer Entwicklung Rokoko in die Erscheinung tritt. Rokoko ist skeptisches Spiel, ist heitere, oft spöttische Lauheit, ist ein Sichfreihalten des Geistes und des Herzens auf Kosten der Tiefe und der Glut. Die schicksalsmäßige Aufgabe, die dem Rokoko in der französischen Geschichte zufällt, scheint mir eine doppelte zu sein: einmal wirkt es ausgleichend und retardierend dem anderen französischen Charakterzug, der Überkonsequenz, dem Fanatismus, dem Aktivismus entgegen, und sodann und gleichzeitig wirkt es wie ein Staudamm, hinter dem jenes andere Wesen seine Kräfte zu um so heftigerem Vorbruch aufspeichert. Welthistorisch ist das am deutlichsten geworden, als auf Marivaux der Bastillesturm und auf Renan die Marneschlacht folgte. Einen ersten Rokokoklang meine ich im Renart zu verspüren, und der erste völlige Rokokocharakter ist Montaigne. Was Humanismus und Renaissance an Zuwachs und Freiheit gebracht haben, lebt in ihm, ohne ihn zu beschweren, und mit den Bindungen und

Dämpfungen der zahmer gewordenen Zeit, des klassischen Geschmacks und der Gegenreformation findet er sich ab, ohne sie als Fesseln zu empfinden. Er belehrt und ergötzt sich und die anderen (auf die ihm im Grunde wenig ankommt, denn sich selber zu genießen ist ihm Hauptzweck, und vielleicht einziger); er weiß, daß er nichts weiß, aber er breitet mit stolzem und ironischem Behagen das überreiche Wissen aus, das ihn zu dieser höchsten Erkenntnis führt, und sie verbrennt ihm nicht im geringsten das Herz; er sieht dem Tode gelassen und mit beinahe belustigter Neugier ins Gesicht, und läßt durch diesen systematisch gepflegten Gedanken an das Ende sein Leben leichter, bindungsloser hinfließen; er sucht sorgsam jeden Genuß und vergällt sich keinen durch zerrüttenden Überschwang. Sein Que sais-je ?, das charakteristisch genug das sokratische *οἶδα μὴ εἰδέναι* ins Fragende umbiegt, ist ihm zugleich Würze und Milderung des Daseins, niemals aber eine Qual, mit der er aufs äußerste zu ringen hat.



15. Montaigne. Stich von Ficquet nach einem Gemälde von Dumonstier 1578.

Doch die ganz großen Geister, denen es gegeben ist, ein Volk und eine Zeit weiter zu führen, müssen eben hiermit ringen. In Frankreich waren es zwei Männer, brüderliche Franzosen in der mathematischen Verstandesschärfe, gegensätzlich in ihrer seelischen Veranlagung und so auch in ihren Ergebnissen: Pascal und Descartes. Pascal, der Mathematiker und leidvolle Schwärmer, erkennt die Hilflosigkeit des menschlichen Geistes und sucht im Christentum Halt. Seiner Gefühlslage, seinem brennenden Jansenismus wird auf dichterischem Gebiet das Drama Racines entsprechen. Descartes' gesündere Natur findet nach ganz durchkostetem Zweifel stolze Gewißheit in dem Faktum des Denkens und macht es zum Archimedespunkt, von dem aus er nach dem Zertrümmern der alten Gedankenwelt die neue aufbaut. Er gilt, obwohl er mit der Kirche paktierte, als der Begründer der modernen Philosophie, als der erste Rationalist. Es ist aber zum mindesten ein sehr beachtenswertes Paradoxon, wenn

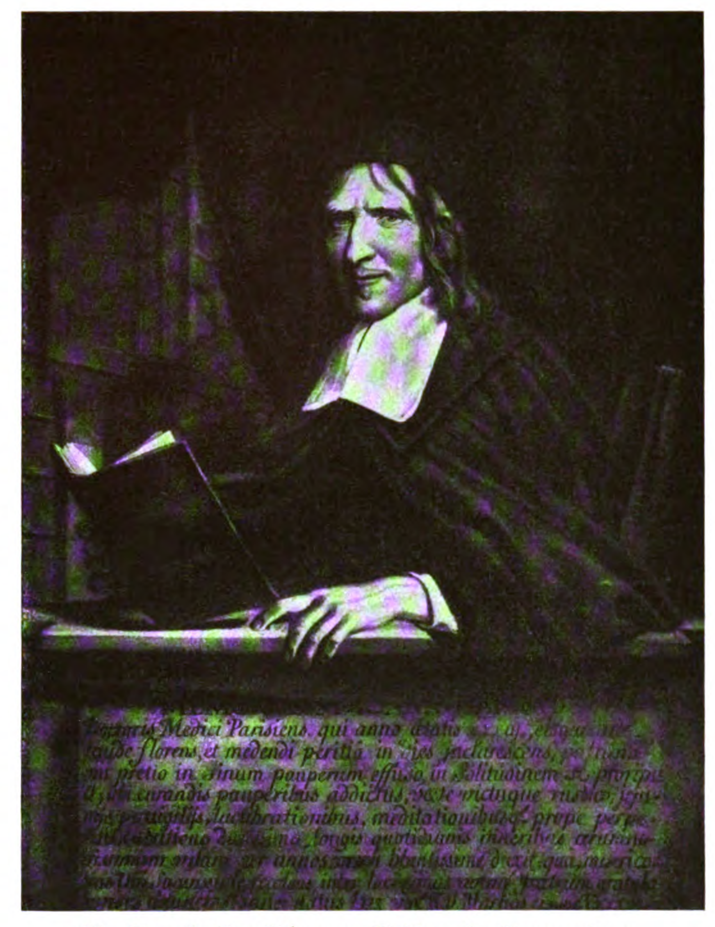


16. René Descartes. Gemälde von Franz Hals. Paris, Louvre.

Ernest Seillière ihn den ersten Romantiker nennt, weil er als erster die Selbstherrlichkeit der individuellen Vernunft, des Ichs, gelehrt habe. Der Historiker der französischen Literatur kann Descartes gar nicht hoch genug einschätzen. Den Platz, den ihm die Geschichte der Philosophie zuweist, nannte ich. Deutsche Romanistik pflegt des weiteren zu betonen, daß seine Vernunft-geordnete Welt, daß seine Lehre vom Vernunft-geleiteten Willen zugleich die Vorbedingung und das Vorbild, zugleich auch der geistige Ausdruck und das abstrakte Spiegelbild des klassischen französischen Jahrhunderts sind. Eines muß mit Nachdruck hinzugefügt werden. Wohl erkennt man an, daß sich die späteren Kirchenfeinde aus Descartes' Vernunftlehre Waffen schmiedeten, daß Descartes, eben als Vater der modernen Philosophie, auch auf die Engländer gewirkt habe. Aber immer wieder wird doch bei uns gelehrt, daß das 18. Jahrh. in Frankreich nur publizistisch ausmünzte, nur popularisierte und formte, was als eigentliche Geistesschöpfung aus England stammt. Dem ist nur zum Teil so. Gewiß sind im 18. Jahrh. so starke englische Einflüsse auf Frankreich ausgeübt worden, wie im 16. italienische. Aber eine mächtigste Wurzel des französischen 18. Jahrh. ist in Descartes' Philosophie gesenkt; wie denn etwa in Montesquieu durchaus nicht die sogenannte Abschilderung der Engländer das Wesentliche ist. Er war ein reifer Mann, als er nach England ging; die englische Verfassung lieferte ihm nur den Stoff, aus dem sein Denken und seine Phantasie das Kunstwerk der Idealverfassung schuf; und hinter seinem Denken steht französischer Rationalismus, steht Descartes. Descartes ist der Atlas der beiden französischen Jahrhunderte: des Siècle Louis XIV. und des Siècle des lumières.

Will man dem 17. Jahrhundert in Frankreich ein Beiwort aus der Geistesgeschichte geben, das es in seiner alleinigen Eigenart isolierend bezeichnet, so muß man es das Jahrhundert der drei Dramatiker nennen. Es ist auffallend, wie stark in Frankreich der wesentliche Charakter-

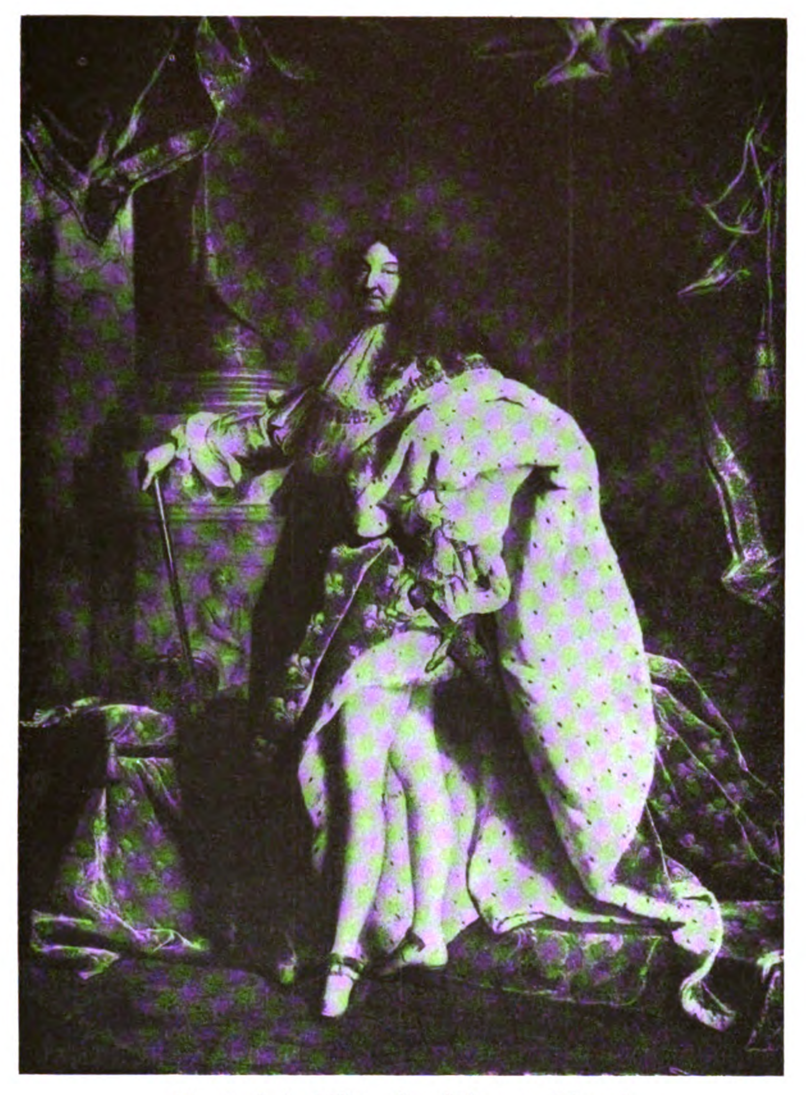
zug einer Epoche in dem Dominieren einer entsprechenden Schöpfungsform und Gattung jedesmal deutlich wird. Womit natürlich nicht gesagt ist, daß nicht zu allen Zeiten ein Nebeneinander aller Gattungen bestanden habe. Aber das Epos herrscht in der alten Zeit, und die historische Prosa kennzeichnet die mittelfranzösische Epoche. Das Jahrhundert der Renaissance ist das ausgesprochen lyrische, und die geordnete und tatenreiche Gesellschaft des klassischen Jahrhunderts bringt das Drama zur Vorherrschaft. Die Vorbereitung der Revolution ist eine journalistische (auch das Theater Voltaires und selbst den *Esprit des Lois* kann man ihrem innersten Formprinzip nach Journalismus nennen). Im 19. Jahrh. dann findet das Durcheinanderwogen gefühlsmäßiger und intellektualistischer, naturwissenschaftlicher, sozialer, psychologischer, philosophischer Interessen, ich möchte sagen: das dichterische Spiel mit der Wissenschaft, und die wissenschaftliche Kontrolle der Dichtung, gegebenen Ausdruck in der Mischform des Romans. Und in unserer Gegenwart wird die Lyrik wieder so mächtig, daß sie die dem Romanen besonders heilige Grenze zwischen Vers und Prosa durchbricht und die Prosa bis in die naturwissenschaftlich basierten Teile Bergson'scher Philosophie hinein überflutet. Das 17. Jahrhundert in Frankreich ist das dramatische. Es hat eine Neuordnung in Ästhetik und Grammatik geschaffen, Malherbe, Balzac und Vaugelas haben Boileau vorgearbeitet, und Boileaus *Art poétique* ist ein überaus charakteristischer Zeitausdruck. Es hat den größten gallikanischen Kanzelredner und Kirchenpolitiker, Bossuet, hervorgebracht. Es hat eine reiche Entwicklung auf dem Gebiete des Romans gehabt, den komischen und realistischen, den verstiegen schäferlichen, den pseudohistorischen Schlüsselroman, die psychologische Erzählung gepflegt; es hat die bittere Lebensweisheit La Rochefoucauld's und La Bruyères, die Rokoko-heiteren, lyrischen Fabelspiele La Fontaines hervortreten sehen, es ist Wort geworden in berühmten Briefen und Memoiren. Und dennoch ist es das dramatische Jahrhundert. Es hat eine Reihe von Dramatikern gehabt, denen Bedeutung zukommt, und die auch heute noch wirkliches und nicht nur Fachinteresse erwecken: Rotrou und Thomas Corneille und Regnard, um nur wenige zu nennen. Und dennoch ist es das Jahrhundert der drei Dramatiker. Denn alles was an Licht und Dunkelheit, Weite und Enge die spezifische Eigenart der Epoche



17. Pascal. Gemälde von Philipp de Champaigne. Sammlung Marquis de Grammont.

ausmacht, drängt sich in Corneille, Molière und Racine zusammen, ihre Werke enthalten die Quintessenz des damaligen französischen Wesens, ihre Menschen sind die umfassenden und erhöhten Porträts der damaligen französischen Menschen.

Wäre es möglich, hinter dem Gesamtwerk dieser drei nur einen Schöpfer zu sehen, so hätte Frankreich seinen Dante oder Cervantes. Und ein Einheitspunkt der drei Dramatiker ist wirklich gegeben, der solches Zusammensehen (in einer entferntesten, nicht mehr mit so entlegenen Daten versehenen Zukunft etwa) ermöglichen könnte; sie dienen alle drei der Vernunft. Corneille tut es mit heroischer Selbstverständlichkeit, Molière mit Zähneknirschen. Und Racine tut es auf seine Weise auch, indem er seine Leidenschaft-geschüttelten Geschöpfe zugrunde gehen läßt, weil sie sich der Vernunftordnung nicht einfügen. Aber wenn man die drei großen Künstler einheitlich der Vernunftherrschaft unterstellt sieht, so zeigt gerade die völlige Verschiedenheit ihrer Charaktere den Reichtum der französischen Klassik. Ob man in Deutschland dem Wesen dieser drei Dichter gerecht geworden ist, scheint mir sehr zweifelhaft. Am schlechtesten kam immer Corneille fort. Als Lessing um die Befreiung der deutschen Bühne vom französischen Klassizismus kämpfte, galten seine wuchtigsten Vorstöße Corneille und Voltaire (obwohl oder weil er beiden eng verwandt ist, Corneille nicht weniger als Voltaire), und in der Bewunderung für Lessings Genie hat man bei uns den Unterschied zwischen verständnisvollem Erfassen und polemischer Einseitigkeit einigermaßen übersehen und manchen nur einseitig berechtigten Angriff Lessings als volle Wahrheit und Dogma hingenommen. Noch für Morf, und dies scheint mir die einzige dunkle Ader im lichten Marmorblock seiner Gesamtleistung auf dem Gebiet der romanischen Literaturgeschichte, noch für Morf ist Corneille immer wieder „prahlerisch", unoriginell abhängig von den Spaniern, kein echter Dichter. Das alles trifft nicht zu. Er war kein Rhetor, sondern, um Croces ausgezeichnetes Wort (in „Ariost, Shakespeare, Corneille") zu gebrauchen, ein „Lyriker der Willenslagen", er war aber auch ein wirklicher Dramatiker sui generis, nicht Spanier, nicht Römer, sondern ganz Franzose, ganz erfüllt von französischer Staatsreligion, die hart in einer harten Zeit zum Ausdruck kam, er war auch ein Menschengestalter, nur daß seine Helden — denn darin besteht ihm das Heldische, und für seine Nebengestalten hat diese gewaltige Monotonie der Fanfare keine Geltung —, daß sie alle auf den ausschließlich einen Ton der Fanatiker und Besessenen gestimmt sind. Ein anderes Unrecht, wenn auch nicht ganz so häufig und heftig, geschieht bei uns dem späteren Tragiker, der in beruhigteren Jahren unter einer geschliffeneren Gesellschaft, zur Glanzzeit Ludwigs XIV., lebte. Auch Racines Menschen spricht man mehr oder minder das volle Menschentum ab, und sieht nur Hofherren und Hofdamen in ihnen. Allzu oft übersieht man, daß in die geglättete Form eine furchtbar verzehrende Leidenschaft eingeschlossen ist, daß diese kultivierten Helden und Heldinnen nur die schöne Form, nicht aber die Herzenstrockenheit des Höflings besitzen, daß das Kranke, Hilflose, Todgeweihte ihres Wesens zu um so tragischeren Qualen verdammt ist, je genauer sie in aller Not die bienséance bewahren und des Hofes von Versailles würdig bleiben. Endlich Molière. Ihm, den Deutschland gern als den einzigen wahrhaft großen Dramatiker des Siècle Louis XIV. auffaßt, der mehrfach übersetzt ist und oft gespielt wird, der von den dreien allein als ein lebendiger Dichter in Deutschland bezeichnet werden kann — auch ihm geschieht trotz alledem Unrecht bei uns, aber ein jenen anderen Falschurteilen entgegengesetztes. Aus Corneille und Racine macht man Nichts-als-Franzosen und Kinder einer fragwürdigen Epoche. Aus Molière macht man den absoluten Menschen und entnationalisiert und entzeitlicht ihn. Und doch ist er noch französischer als die beiden Tragiker. Denn in seinen Farcen lebt ungebrochen altes Franzosentum, lebt das gallische Lachen schlecht-



18. Ludwig XIV. Gemälde von Rigaud.
Paris, Louvre.

hin, das keine Renaissance kennt und, wie schon gesagt, bis auf Courteline das immer gleiche geblieben ist. Und aus diesem altfranzösischen Seelengrund, aus diesem unpersönlichen Volkslied-Element seines Wesens schöpft der andere Molière, der ganz persönliche, die Kraft, sich dem Gesellschaftsgesetz seiner Zeit, ihrer staatlichen Ordnung, ihrem bon sens, ihrer Durchschnittlichkeit zu unterwerfen und jedes Aufbäumen seiner genialen Natur dagegen zu strafen, so wie der komische Dichter straft: durch unerbittliches Verlachen. Indem Molière den Misanthrope, der ein gutes Teil seines eigenen Wesens enthält, in unbarmherzige und dauernde Lächerlichkeit stößt, stellt er sich zwischen Corneille und Racine als Vernunftdiener in Reih und Glied, die ungesellschaftlichen, individuellen, irrationalen Triebe seines Ichs nicht krampfhaft bezwingend wie jener, noch ihnen wollüstig unterliegend wie dieser — in seinen reifsten Stücken nur ein halber Sieger, ein mannhafter und schmerzerfülter Tragikomiker. (Da der

französische Teil dieses Bandes in anderen Händen liegt, so darf ich wohl auf meine Ausführungen in den Studien ,,Vom Cid zum Polyeucte" und ,,Komik und Tragikomik bei Molière" — Neuere Sprachen 1920 und 1922 — hinweisen. Über Corneille bereite ich eine Monographie vor.)

Die Ordnung ist das Merkmal der klassischen Zeit. Einordnung in das absolute Staatsregiment, in die kirchliche Norm, in die Regeln Boileaus, in die straffste literarische Form. Die Descartessche Vernunft hat diese Welt der Ordnung und der Fesseln aufgebaut — die Descartessche Vernunft, zur vollen Erkenntnis ihrer Selbstherrlichkeit gelangt, hat diese Fesseln zerrissen. Auf das Jahrhundert der Ordnung folgt das Jahrhundert der Auflösung. Noch einmal: nur mit halber Berechtigung darf es das siècle des Anglais genannt werden; oder anders ausgedrückt: der Dankbarkeit Voltaires für die von England empfangenen Anregungen mag es geziemen, sich so zu äußern, uns aber gebührt es, auch diese Epoche als eine im Tiefsten wiederum Cartesianische, als ein siècle français anzusprechen. Wobei der Einfluß des englischen Denkens auf das Heranreifen und die Umbildung des französischen Geistes nicht unterschätzt zu werden braucht. Aber der eminent politische Sinn der Franzosen ist gewiß auch durch das Leiden ihres Vaterlandes unter der zugleich zerfallenden und drückenden Macht des anfangs vielgeliebten Sonnenkönigs in die Opposition gegen das bisher Bestehende gedrängt worden. Opposition in Politik, in Glauben und Ästhetik ziehen Nahrung aus der gleichen Wurzel.



19. Molière. Pastellbild von Nanteuil. Sammlung Silvius du Boys.

Doch diese Zeit hat zwei Namen: Jahrhundert der Aufklärung und Jahrhundert des Rokoko. Sie opponierte gegen den lastenden Druck nicht nur durch ernste Rebellion, sondern auch durch Spiel. Ich habe angedeutet, wie das Rokoko eine schon zeitig und dann immer wieder zutage tretende Eigenheit des französischen Geistes ist. Man könnte sich fragen, wieso gerade dem 18. Jahrh. der Name zufiel, derart, daß der Begriff ,,Rokoko" unweigerlich Kostüm und Parfüm einer Dame der Régence trägt. Ob es nur an der Menge der damaligen Rokoko-Schöpfungen liegt, die auf allen Kunstgebieten entstanden? Oder an der Ausdehnung des spielerischen Verhaltens über verschiedene Bezirke des Geistigen, da man mit der Natur, mit der Liebe, mit der Religion gleichermaßen anmutig spielte? Ich glaube, entscheidender noch ist ein anderes (dem meine Untersuchung ,,Der Begriff Rokoko" im ,,Jahrbuch der idealistischen Neuphilologie", München 1924, nachgeht). Rokoko und Aufklärung, spielende und ernste Auflehnung, leidenschaftliches Sichhingeben und halbes Sichreservieren, Glaube und Skepsis gehen in dieser Epoche durch lange Wegstrecken so seltsam zusammen, daß das

Rokoko-Spiel an Bedeutung und Ernst gewinnt, was es dem Aufklärungswerk an Wahrheit und Tiefe raubt oder doch zu rauben scheint. Vier Stufen vom Nebeneinander zur völligen Verschmelzung sind deutlich (was aber nicht chronologisch gemeint ist). Neben tändelnden Rokoko-Lyrikern schaffen ernste Philosophen, Naturforscher und Männer der Staatswissenschaft. Solch ein getrenntes Nebeneinander hat nichts Wunderbares. Und auch die zweite Stufe, daß der Philosoph im Stil gefälliger, plaudernder wird und seine Pluralité des mondes den Damen salongerecht macht, bedeutet noch keine allzu entscheidende Vereinigung. Man möchte an die Beeinflussung im Farbenton denken, die von manchen bunten Blüten auf die weißen in ihrer Nachbarschaft ausgeübt wird. Eigentümlicher ist schon die Personalunion, die bei einigen Männern des Jahrhunderts zwischen Rokoko und Aufklärung herrscht. Rokoko das Liebestheater Marivaux', Aufklärung sein Roman, von dem Frankreichs berühmtes englisches Vorbild im Moralischen und Weinerlichen, von dem Richardson lernte. Aber das eigentliche Wunder der gegenseitigen Durchdringung sehe ich auf der vierten Stufe vollzogen. Ganz spöttisch spielend schreibt Montesqieu seine Lettres persanes, und mitten in das spöttische Spiel stellt er den von seiner Sehnsucht gesuchten, mit dem Herzen gesehenen Idealstaat. Und dann schreibt er, erarbeitet, erdichtet er in langen Jahren seinen Esprit des Lois, der auf die Staatsform aller modernen Nationen eingewirkt hat, und in dieser mächtigen und stellenweise glühenden Gedankendichtung haben doch weite Strecken die Lauheit des Rokoko-Spiels, und beinahe grausig mischen sich zuletzt, unmittelbar vor Ausbruch der Revolution, in unlöslicher Verschlingung Rokoko und Aufklärung in Beaumarchais' „Figaro". Ich habe das Rokoko als den Ausgleich und den Staudamm des französischen Aktivismus gekennzeichnet. Das ist es auch im 18. Jahrh. gewesen und hat in solcher doppelten Funktion gewissermaßen die ganze Entwicklung zwischen dem natürlichen Altersende des vierzehnten und dem Henkerstod des sechszehnten Ludwig ermöglicht. Aber diese Doppelfunktion ist doch nur eine passive, und in seiner Verbindung mit der Aufklärung ist das Rokoko damals ein mächtiges französisches Aktivum gewesen.

Das philosophische Ergebnis der vereinigten Arbeit von Aufklärung und Rokoko war das völlige Freiwerden der Vernunft. Der Weg ging von der Jungfrau Maria, der Descartes noch eine Wallfahrt gelobte, über den Deismus zur Göttin der Vernunft; er geht von Voltaire und Montesquieu mit englischer Hilfe (aber doch eben nur Hilfe) zu La Mettrie, Helvetius und Diderot. Die literarischen Gefäße, in die der neue Inhalt gegossen wurde, sind vielfältiger als die des klassischen Jahrhunderts. Wir haben nicht nur philosophische Abhandlungen und Briefe, philosophische Märchen, Novellen, Romane, Epen, philosophische Tragödien und Lustspiele, sondern auch philosophische Rührstücke: das bürgerliche Drama, die comédie larmoyante. Aber im letzten sind diese ganzen Schöpfungen gar keine Tragödien, Komödien, Romane, usw., und man tut ihnen unrecht, wenn man sie an den wirklichen und ausschließlichen Dichtungen solcher Art, die Tragödien an Corneille oder Racine, oder an Shakespeare, die Märchen an „Tausend und eine Nacht", die Novellen am Decamerone etwa, mißt. Sondern es sind durchaus publizistische, journalistische Hervorbringungen, womit ich nichts gegen ihren dichterischen und lyrischen Wert (was das gleiche ist), gar nichts hiergegen einwende, nur ihre Sonderstellung und Eigenart betone.

Man bestreitet häufig, und heute mehr als je, diesen lyrischen Wert der Epoche und wirft ihr reine Verstandesmäßigkeit vor. Wohl ist sie „rein verstandesmäßig" gewesen; aber von wieviel Gläubigkeit war ihr Intellektualismus getragen, wie sehr war er Religion! Jede Religion muß ihrem Wesen nach intolerant sein, weil sie sich im Besitz der allein seligmachenden Wahrheit weiß, und so mußte die Vernunft den unberechenbaren Störenfrieden Instinkt und Gefühl

feindselig gegenüberstehen. Ihrer nahm sich in heftigster Reaktion und mit der ganzen gradlinigen Überkonsequenz des vom Rokoko ungehemmten Franzosentums Rousseau an. Descartes hatte die Vernunft, das allgemeine, gleichartige, berechenbare Wesen des Menschen, den Typus Mensch freigemacht. Rousseau löste die Fesseln des Instinkts, des Gefühls, er befreite den unberechenbaren, den unsozialen Teil des Menschen, das Individuum Mensch. Insofern schuf doch erst er (und das ist gegen Seillière einzuwenden) die moderne Romantik, und insofern war die Romantik von Anbeginn etwas dem französischen Wesen so Widerstrebendes wie der Protestantismus. Aber im Contrat social tat Rousseau geradezu fanatische Buße für die individualistischen Sünden seiner Nouvelle Héloise; hier lieferte er das von Montesquieu so leidenschaftlich geschonte Individuum an Händen und Füßen gefesselt dem Staat aus. Der romantische Keim mußte nach Deutschland verpflanzt werden, um in Dichtung und Philosophie unermeßliche Ernte zu tragen. Das französische 18. Jahrh. schloß als Jahrhundert der Aufklärung, und unter Durchbrechung des Rokoko-Dammes schloß es mit einer Sturmflut.

* * *

So hat denn die geistige Entwicklung der romanischen Länder bis zum 19. Jahrh. diesen Weg genommen:

Italien begann die Vita nova weit vor allen andern Völkern der Welt und führte die Romania und Europa in riesigem Aufschwung weit hinein in die Neuzeit. Frankreich, das vordem Führerin unter den romanischen Nationen gewesen war, ging in Italiens Lehre, und Spanien ging bei Italien und Frankreich in die Schule. Spaniens Blüte schenkte der Welt einige Meisterwerke und manche Anregung. Aber es gelangte niemals zur geistigen Führung der Romania, geschweige denn der Welt. Italiens und Spaniens Blütezeit ging vorüber, und die romanische Vorherrschaft fiel im 17. Jahrh. an Frankreich zurück, das in den Zeiten seines Zurückgedrängtseins niemals die völlige Erschlaffung seiner lateinischen Schwestern gekannt, und das die neugewonnene Herrschaft seit den Tagen der Klassik nie wieder aus den Händen gegeben hat. Auch im 19. und 20. Jahrh. nicht, obschon diese letzte Vergangenheit und Gegenwart ein Erwachen Italiens und Spaniens brachten, und obschon das modernste Frankreich dreimal entscheidende deutsche Einwirkung erfuhr, entscheidendere als die italienische zur Zeit der Renaissance, als die englische im 18. Jahrh. gewesen: die Einwirkung der deutschen Romantik, der deutschen Entwicklungslehre und noch einmal der deutschen Romantik.



20. Der Parnaß.
Wandgemälde von Raffael
im Vatikan, Rom.

Links am linken Lorbeerstamm Petrarca, unter dem Laub stehend Dante; dicht am Baumpaar rechts Boccaccio und Ariost.

II. ITALIEN

VON

VICTOR KLEMPERER

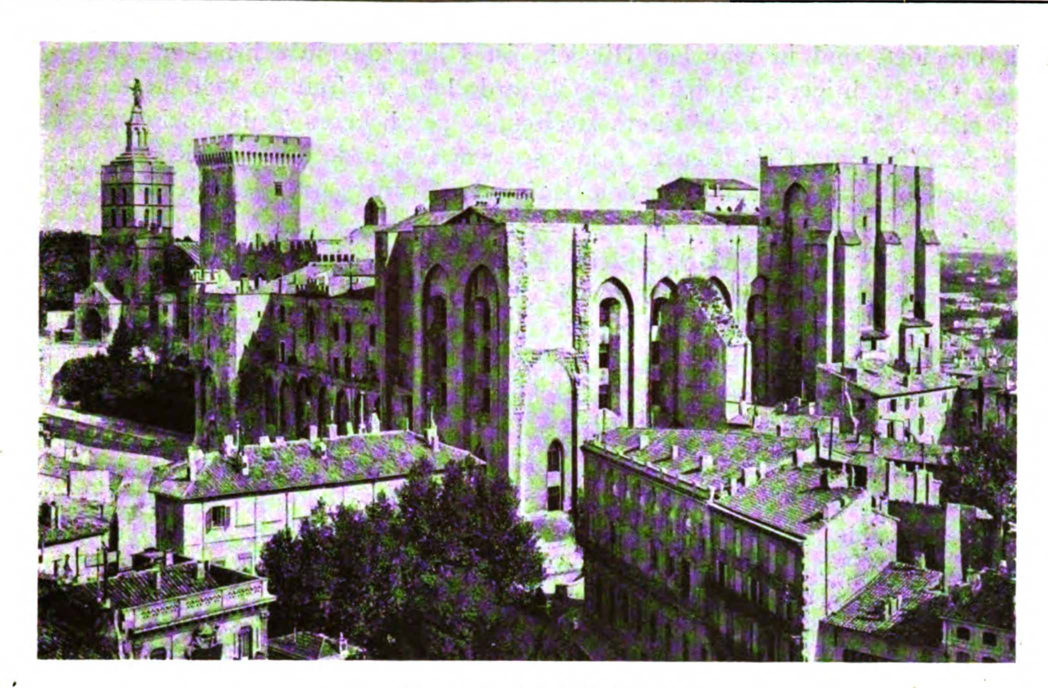
RENAISSANCE-BEGINN: I. PETRARCA

Am Anfang der italienischen Renaissance stehen Petrarca und Boccaccio, und so mächtig sind ihre Persönlichkeiten und Werke, daß anderthalb Jahrhunderte vergehen, ehe Italien in Ariost und Machiavelli schöpferische Männer von gleicher (nicht größerer) Bedeutung hervorbringt und all die Zeit dazwischen, an diesen Größten gemessen, von Epigonentum und schwächerer Geistigkeit erfüllt ist. Dennoch sind Petrarca und Boccaccio Beginner, und in dem Wellental der folgenden Generationen mußte das Wesen der Renaissance mannigfache Entwicklung erfahren, ehe der neue Wellenberg der Hochrenaissance aufschwellen konnte. —

Wer die Geschichte der italienischen Literatur darstellt, findet den Weg gebahnt, aber freilich auch vorgezeichnet, durch den genialen De Sanctis und den bedeutenden Adolf Gaspary, der sich überall auf den wundervollen italienischen Vorgänger stützte[1]). Dennoch werden andere Zeiten und andere Augen manches anders sehen. Und gleich für Petrarca muß dieses „anders" in der Synopsis der Einzelheiten und der Charakteristik des ganzen Mannes in Anspruch genommen werden.

Wollt ihr den Unterschied zwischen Dante und Petrarca erfassen, sagt De Sanctis, „so seht ihnen nur ins Gesicht. Das braune ausgemergelte Antlitz mit den hohlen Wangen, der düsteren Stirn, den eingesunkenen vom inneren Feuer verzehrten Augen, das ist Dante. Und das weiße Domherrn-Gesicht, mit den völligen Bäckchen, der heiteren Stirn und den nachdenklichen Augen, das ist Petrarca" [2]). Ein weicher und etwas weichlicher Mann ist der erste Renaissancemensch für De Sanctis, und sehr viel anders sieht er bei dem deutschen Literarhistoriker auch nicht aus. Ein Liebender, dem seine Kunst mildernd über die Liebe geht, ist er für beide, und für den Deutschen ist er außerdem noch ein großer Gelehrter, während De Sanctis alle lateinische Gelehrtenarbeit Petrarcas als Ballast opfern und nur das Liederbuch gefeiert sehen wollte. Für einen dritten großen Kenner der Epoche dagegen, der die Geschichte des Humanismus, „Die Wiederbelebung des klassischen Altertums" geschrieben hat, für Georg Voigt [3]) ist Petrarca im Gegensatz hierzu gerade und vor allem der Gelehrte, dessen Ruhm ein unendlicher wäre, auch wenn er keinen einzigen italienischen Vers gedichtet hätte, und vom modernsten Gelehrten, der neue Wege geht, ist es nicht weit zum Aufklärer. Da mag es wohl trotz der unendlich gehäuften Petrarcaliteratur weder überflüssig noch Wiederholung sein, wenn hier sein Leben und Werk noch einmal ausgebreitet wird.

Unter Kämpfen und Greueln hat sich in Italien der moderne auf Macht und diesseitige Realität gestützte Staat entwickelt. Krankheiten wüten am heftigsten in gesunden Körpern, und so kam es in Florenz zu besonders hohen Fieber-Erscheinungen. Zu Anfang 1301 mußte Dante, der auch im Politischen ein mittelalterlicher Mensch war, in die Verbannung gehen. Zu seinen Mitverbannten zählte der Jurist und hohe Staatsbeamte Petracco. Im Sommer 1304 machte dessen Partei einen letzten Versuch, sich der Herrschaft neu zu bemächtigen. Schon war die Stadt halb genommen, da holte man sich im letzten Augenblick eine schwere und entscheidende Niederlage. An eben diesem 20. Juli 1304 wurde dem Notar Petracco in Arezzo sein Sohn Francesco geboren, der sich später Petrarca nannte — um des Wohlklangs willen vielleicht, der ihm immer, wenn nicht oberstes Gesetz, so doch wahrhaftes Glück und den Friedensspender seines vielfältigen und zerrissenen Wesens bedeutete. Es muß festgehalten werden, daß politische Ereignisse noch vor der Geburtsstunde auf Petrarca gewirkt haben, wie denn sein ganzes Leben immer von Politik umwittert war (das Leben dieses Liebenden und Gelehrten!), daß er als ein Verbannter zur Welt kam, um genau eine Generation von Dante getrennt, der damals das Weltbild seiner Komödie fertig in sich trug und eben in der Bitterkeit der Niederlage die furchtbaren Töne des Inferno fand, und daß er doch nicht nur aus Florentiner Blut gezeugt wurde, sondern auch Ohr und Zunge im Florentiner Sprachgebiet bildete. In provenzalisches Land wurde er als Neunjähriger verpflanzt. Die Blüte der Troubadourdichtung war damals vorüber, aber noch wirkte sie nach, und dem provenzalischen Geist sind Petrarcas Verse fast noch inniger verknüpft als die Dantes. Der Notar Petracco suchte seinen Unterhalt in Avignon, das von Clemens V. vorübergehend, von seinem in Lyon erwählten Nachfolger Johann XXII. im Jahre 1316 dauernd zur päpstlichen Residenz gemacht wurde. Es war ein kleines enges Städtchen an der Rhône, das nur mühsam den päpstlichen Hof aufnahm und nun auf Jahrzehnte erfüllt war von internationalem Treiben, von Weltpolitik, Intriguengewirr, Glanz und Laster aller Art. Petrarca hat es gehaßt, verketzert und nicht recht missen können. Den ersten Schulunterricht empfing der Heranwachsende in dem stilleren und bescheideneren Carpentras bei dem tüchtigen Lateiner und mittelmäßigen Dichter Convenevole. Hier hat er sich, ehe er noch den Inhalt erfassen konnte, für den Klang, für die Sprachmusik Ciceros begeistert. Als Fünfzehnjähriger bezog er die Universität Montpellier.



21. Avignon, Palast der Päpste.

Dort studierte er vier Jahre, danach noch drei in Bologna. Sein Fach war die Jurisprudenz. Was ihn davon abstieß, war vor allem das barbarische Latein, in dem sie gelehrt wurde, er hielt sich lieber an die klassischen Dichter, Philosophen und Redner. Einmal veranstaltete sein Vater ein Strafgericht und warf die Literatur der brotlosen Künste ins Feuer, als aber Francesco verzweifelt jammerte, wurden wenigstens ein erst angesengter Virgil und Cicero den Flammen entrissen. Ein Beweis, daß der Vater den Neigungen des Sohnes nicht allzu hartherzig gegenüber stand. Man weiß nicht sehr viel von den Eltern und Geschwistern des Dichters. Er, der in seinen Briefen und Werken alles ausgesprochen hat, was ihn persönlich anging, kargt mit Angaben über seine Familie. Anderes hat seinem Herzen näher gestanden. In Bologna studierte er mit seinem Bruder Gherardo zusammen, und mit ihm gemeinsam kehrte er 1326 nach dem Tode des Vaters nach Avignon zurück und führte hier eine Zeitlang ein sehr mondänes Leben, obwohl er der Versorgung halber die niederen priesterlichen Weihen nahm.

Man darf ihm aber hieraus keinen schroffen Vorwurf machen, darf sich auch nicht darüber wundern, daß er bei aller bisweilen zur Selbstzerfleischung gesteigerten Reue über sonstige Sünden, den Bruch des Cölibates niemals bereut und niemals schamhaft verheimlicht hat. Zum Cölibat verpflichteten nur die höheren Weihen, vom Subdiakonat an. Und Petrarca hat es immer abgelehnt, ernstere geistliche Verantwortungen auf sich zu nehmen. So viel ihm an Pfründen gelegen war, nahm er doch kein Amt an, mit dem sich Seelsorge verknüpfte. „Ich habe genug mit meiner eigenen Seele zu schaffen," schrieb er in schöner Aufrichtigkeit. Auch das Meßopfer hatte er nie darzubringen. Er ist kein Heuchler gewesen, auch kein Abbé des 18. Jahrhunderts. Vielmehr ein gläubiger, oft verzweifelt um seinen Glauben ringender Katholik[4]). Seine Kritik an der Curie hat mit seinem Glauben nichts zu schaffen. Das war Politik. Er hat so ehrlich geglaubt wie sein Bruder Gherardo, der später als Karthäusermönch in dem provenzalischen Kloster Montrieu Frieden suchte. Er hat den Bruder um diesen Frieden

mehrfach beneidet, und in mancher Hinsicht ist Gherardo ein schwächerer Doppelgänger Francescos. Oder richtiger ausgedrückt: in Gherardo lebte ein Teil der vielfältigen Seele Francescos für sich. Man wird noch einem zweiten, — peinlicheren Teildoppelgänger Petrarcas begegnen: dem Tribunen Cola Rienzi. Francesco war Gherardo und war Rienzi, aber es war noch ein anderes in ihm, das ihn vor dem Hafen des Bruders und dem Schiffbruch des Tribunen bewahrte.

Es darf also nicht romanhaft ein abtrünniger Priester aus Petrarca gemacht werden, wenn man von seinem großen Liebeserlebnis spricht. Von gesicherten äußeren Daten sind hier nur zwei bekannt. Petrarca hat die Geliebte, die er Laura nannte, am 6. April 1327 in der Kirche Santa Chiara zuerst erblickt, und am gleichen Tage des Jahres 1348 ist sie gestorben, vielleicht an der damals wütenden Pest — aber hier setzt schon das Vielleicht der Ausdeutung ein. Welchem Geschlecht sie angehörte, ob sie ein Mädchen war oder eine Frau, die ihrem Gatten viele Kinder schenkte, ist trotz aller Forschungen und Vermutungen in Dunkel gehüllt. Und es ist auch unter dem Gesichtspunkt des Literarhistorikers vollkommen gleichgültig, denn Petrarcas Laura war unter allen Umständen ein anderes Geschöpf als jene Unbekannte, war die Schöpfung des Dichters selber. Es kann nicht anders sein, wenn man Petrarcas Natur und das Wesen seiner Zeit ins Auge faßt. Das christliche Mittelalter hat für Frauenliebe im modernen Sinn keinen Raum. Die Frau als irdisches Wesen heißt herabzerrende Versucherin, Erotik ist Sünde, im günstigsten Fall gleichgültig, Ehe ein im allgemeinen notwendiges Übel, dem sehr Hochstehende zu entgehen suchen sollen. Lauras Sänger hat von Frauen und Ehe sehr viel Schlechtes ausgesagt, er hat Sohn und Tochter von einer unbekannten, ihm offenbar unwesentlich gewordenen Frau gehabt und mit seiner Tochter Francesca im besten Einvernehmen gelebt, sie ehrenwert verheiratet. Wo sich ein geistigeres Gefühl für die Frau meldet, da findet es innerhalb der ernsten mittelalterlichen Dichtung zwei Ausdrucksmöglichkeiten. Die eine ist der Marienkult, die andere die Damenverehrung der Provenzalen. Beidemal operiert man mit einem Ersatz, einer gewissen mehr oder minder qualvollen Verfälschung. Die Himmelskönigin wird nicht nur mit religiöser Inbrunst verehrt, sondern auch zur Trägerin der auf Erden heimatlosen, der seelisch getönten Erotik gewählt. Sie wird um etwas verirdischt, sie muß ein Stück aus ihrem Himmel herabsteigen. Und wiederum die Dame, eine verheiratete edle Frau, eine Fürstin, steht ihrem Sänger so unerreichbar fern, daß er sie nicht als irdische Geliebte betrachten kann und muß, daß er nicht gezwungen ist, etwas Niedriges in ihr zu sehen, daß es ihm vergönnt ist, sie zu erheben, zu verhimmlischen. Maria und die Dame treffen sich sozusagen auf halbem Wege oberhalb der Erde und unterhalb des Himmels. Für die Dame hat diese Verhimmlischung erst der dolce stil nuovo durchgeführt. Aber mit der völligen Durchführung war nun die seelische Erotik des Dichters doch wieder heimatlos geworden: Dantes Beatrice ist in der Komödie alles Irdischen entkleidet, und Dante hat alle Erdengefühle hinter sich gelassen, wenn er der Jugendgeliebten, der Heldin der Vita nova, neu begegnet. Petrarca möchte gern ebenso trennen, aber er vermag es nicht mehr. In seinem Liebesverhalten zeigt es sich zuerst und hat es die künstlerisch bedeutendste Gestaltung gewonnen, daß er der Beginner einer neuen Lebensart ist. Wie er sich im realen Leben mit der Liebe abfindet, und wie er seine seelische Erotik ganz in die Heilige und die Dame eingehen lassen möchte, das ist seine Mittelalterlichkeit. Aber der Renaissancemensch in ihm ersehnt eine Gefährtin, die Heilige und Geliebte zugleich sei, und Laura wird ihm zu dieser Gefährtin. Vielmehr: seine sehnsüchtige Phantasie schafft Laura dazu um, denn es muß noch viel Zeit vergehen, ehe in der neuen Epoche Frauen heranwachsen,

die solche Gefährtinnen zu sein vermögen. Und selbst wenn Petrarcas Laura in Wirklichkeit, der Zeit voraneilend, ihrer Doppelaufgabe hätte entsprechen können, so war ihrem Sänger damit nicht geholfen. Denn Petrarca hat doch noch nicht das seelische Gleichgewicht, seine Sehnsucht als etwas Berechtigtes, Naturgemäßes zu empfinden, er hält das erotische Moment der Heiligen gegenüber für Sünde, und gerade in dem ständigen Schwanken liegt der Reiz des Canzoniere. Petrarca war, von außen und innen her, durch den Zustand der Welt und seinen eigenen Zustand gezwungen, die Geliebte aus ihrer Realität herauszulösen, in ein Phantasiegeschöpf umzugestalten und sie immer in Phantasieferne zu erhalten. Woraus es sich erklärt, daß er die tote Geliebte, die ihm auf keine Weise mehr in störender Körperlichkeit entgegentreten konnte, mit stärkerem Leben begabt hat als die lebende.



22. Handzeichnung Petrarcas in seine Plinius-Handschrift: Die S. Viktor-Kapelle über dem Tale Vaucluse und die Quelle der Sorgue. Darunter von Petrarcas Hand: Transalpina Solitudo mea iucundissima. Paris, Nationalbibliothek.
(Nach Wiese und Percopo, Gesch. der Ital. Lit.)

Aus der Unrast seiner Liebe kann man Petrarcas sonstige Umgetriebenheit erklären. Aber richtiger ist es, all diese Einzelerscheinungen zusammen zu sehen und die Gesamtheit seines pace non trovo aus dem einen Grunde herzuleiten, daß ihn ein ungeheurer dunkler Drang in die neue ungewisse Welt treibt, während er ängstlich auf sicherem altem Boden verharren will. Das Studium der Alten als bloßes Buchstudium füllt ihn nicht aus, er möchte leben wie sie; und die Geschäftigkeit des Avignoner Treibens tut ihm nicht Genüge. Verbindung mit der mächtigen und verzweigten Adelsfamilie der Colonna, der in Kirche und weltlicher Politik eine führende Rolle zufiel, verhelfen ihm zu weiten Bildungsreisen. Er kommt 1323 nach Frankreich, Belgien und Deutschland. Er sucht und findet alte Handschriften, aber er reist keineswegs nur als Philologe. Menschen und Sitten der Gegenwart fesseln ihn, und alles was seine Person berührt, bis auf die kleinste Alltäglichkeit, ist ihm interessant und findet Ausdruck in seinen lateinischen Briefen. Dazwischen formt er zur Herzensberuhigung die schönsten italienischen Verse, aber Ruhm erhofft er sich nicht von ihnen, und nur von seiner Humanistentätigkeit, in der es keine scharfe Unterscheidung zwischen Philologie und Poesie gibt. Auf die große Bildungsreise folgten einige Jahre im aufgeregten Avignon. Damals erhielt er ein Kanonikat, das ihn finanziell sicherstellte. In diese Zeit fällt seine Besteigung des Mont Ventoux, die ich ebenfalls zu seinen großen Reisen und Umgetriebenheiten rechnen möchte. Rom lernte er 1337 zuerst kennen. Es ist höchst charakteristisch, wie ihn vor allem das antike Rom entzückte, wie ihn Philologie und rückwärts gewandter Patriotismus berauschten, und wie sich christliche Gedanken immer nur hinterher und mit Anwandlungen der Angst und Reue einstellten. „Römisches Capitol, an den Iden des März", lautet die Datierung eines begeisterten Briefes. Sehnsucht nach Stille und friedlicher Arbeit war die natürliche Reaktion so leidenschaftlichen Weltlebens; er siedelte sich im Tal Vaucluse an der Sorgue, nicht weit von Avignon an, und hier sind seine bedeutendsten Werke entstanden. Seine Liebe zur ländlichen Zurückgezogenheit, zum Frieden in schöner Natur war echt und tief, aber es war die Liebe des Städters,

der auf die Dauer die Stadt nicht missen kann; der Ehrgeiz und die Liebe zum Ruhm, in dem der Humanist die eigentliche und vielleicht doch einzige Unsterblichkeit sieht, — sie brannten in Vaucluse genau so heftig wie in Avignon und Rom, sie nahmen oft genug die Form einer nur durch ihre kindliche Offenherzigkeit minder peinlichen Eitelkeit an. Daß er in Rom auf antike Weise zum Dichter gekrönt würde, war seine Sehnsucht, und diese Krönung hat er — man muß es so modern als möglich sagen — selber gemanaged. In den Purpurmantel seines Gönners, König Roberts von Neapel, gehüllt, empfing er am Ostersonntag den Lorbeer auf dem Kapitol und hing ihn dann — immer bemüht, das Heidnische mit dem Christlichen zu versöhnen — am Altar des heiligen Petrus auf. Die Rede, die er an seinem Ehrentage hielt, ist eine Art Kompendium humanistischer Ästhetik, und darin bürdet er dem Dichter das Amt eines Volksführers auf.

Wenn ein Politiker nur derjenige ist, der das politische Handwerk versteht, so war es Petrarca niemals; darf man aber den einen Politiker nennen, der sich an staatlichen Interessen bis zur lichterlohen Leidenschaft entflammen kann, so ist es Petrarca immer gewesen, im gleichen Maße wie er Dichter und Gelehrter, Philosoph und Theolog war. Sein Vaterland, worunter er das alte Rom und Italien in höherem Maße als Florenz empfand, zur antiken Größe zurückzuführen, war das Ziel seiner Sehnsucht und mannigfaltiger Bestrebungen, die sich nicht auf schriftstellerische Tätigkeit allein beschränkten. Aus solchem Patriotismus kämpfte er für die Rückkehr der Curie nach Rom, gab er sich an den wirren Rienzi hin, setzte er Hoffnungen auf den deutschen Kaiser römischer Nation. Wenn bei seinen diplomatischen Unternehmungen auch reichlich viel Eitelkeit im Spiele sein mochte, so war sie doch immer geadelt durch die Ruhmbegier des Humanisten und eben durch jene Überzeugtheit vom Führeramt des Dichters. Und wenn man verwundert ist, den Lobredner altrömischer Freiheit und Sitte gelegentlich im Dienst des unzweifelhaftesten kleinstaatlichen Renaissance-Tyrannentums zu sehen, so ist solche tadelnde Betroffenheit unberechtigt; denn der Renaissance-Tyrann und der Humanist gehören mit Notwendigkeit zusammen, als befreite Individuen losgelöst von der noch mittelalterlich gebundenen Masse, und so aufeinander angewiesen. Den höchsten Grad erreichte Petrarcas patriotische Leidenschaft beim Unternehmen des Phantasten Cola di Rienzi, der, Römertum und Christentum durcheinanderwirrend, in voller Unklarheit über die realen Machtverhältnisse und das eigene Ziel, 1347 die Aufrichtung des altrömischen Staates und wohl auch die eigene Imperatorenwürde anstrebte. Petrarca reiste persönlich zu ihm, aber er reiste langsamer als die unvermeidliche Katastrophe des Tribunen. Er hat ihn in Vers und Prosa gefeiert und unterstützt, er hat auch dem Gestürzten Treue gehalten, obwohl ihn das Eintreten für Rienzi fast die Freundschaft der Colonna kostete.

Eine trübe und friedlose Zeit schloß sich für ihn an Rienzis Niederbruch; die Pest wütete, und Laura starb, und auch den Kardinal Giovanni Colonna, an dem er gehangen, verlor er damals. Nach Jahren des Herumirrens wurde er erst 1353 in Mailand wieder seßhaft. Die Visconti wußten ihn an sich zu fesseln, und für sie hat er mancherlei diplomatische Dienste getan. In ihrem Dienst auch trat er mit Kaiser Karl IV. in Verbindung, an den er schon früher Schreiben gerichtet hatte. Er erhoffte in Karl den Erretter Italiens, den humanistischen Idealisten, der die alte Glorie Roms über alles stellen würde. Karl aber war ein kühler Rechner, der in Petrarca den berühmten Gelehrten und Dichter schätzte und den kindlichen Politiker lächelnd eifern und danach auch schelten ließ. Er erwies ihm viele Ehren, in Italien wie später am Prager Hofe, und folgte seinen Ratschlägen gar nicht. In kleineren staatsmännischen Missionen erging es Petrarca genau so.

Die Mailänder Jahre waren besonders erfüllt von diplomatisch politischer Geschäftigkeit; als er, wieder auf der Flucht vor der Pest, 1361 nach Venedig übersiedelte und dort ein Haus bezog, das ihm die Republik gegen die testamentarische Überlassung seiner Bibliothek lebenslänglich zur Verfügung gestellt hatte, schien er sich im Wesentlichen an philosophische Muße hingeben zu wollen. Doch immer nahm er am Politischen leidenschaftlichen Anteil, so an der vorübergehenden Zurückverlegung der Curie nach Rom, und sein Philosophieren selber war nichts weniger als friedlich. Aber fortschrittlich war es nur in sehr bedingtem Maße. Ja, er ließ sich dazu hinreißen, persönliche Gegner der Ketzerei zu verdächtigen und damit in schwere Gefahr zu bringen. Seine Gereiztheit trieb den Alten zu nochmaligem Wechsel des Wohnortes. Er ging 1370 nach Padua und schließlich, im Verlangen nach Stille, in das Gebirgsdorf Arquà. Dort fand man ihn am 18. Juli 1374 entschlummert, das Haupt auf ein Buch gesunken. — —



23. Petrarca. Gemälde von Justus van Gent. Rom, Palazzo Barberini.

Dies ist nun freilich doch wohl nicht der Lebensweg eines Kanonikus mit feisten Bäckchen und sanft nachdenklichen Augen. Und auch zu einem schwermütigen Sänger der Liebe paßt dieser Lebensstil kaum. Zu vielfältig und widerspruchsvoll ist Petrarcas Wesen, zu rastlos seine Umgetriebenheit, die auch in Vaucluse und Arquà nicht vollen Frieden findet. Etwas Dämonisches ist immer spürbar, zerrt immer vorwärts zu neuen Besitzergreifungen und Kämpfen.

Und dennoch stimmen die occhi dolcemente pensosi und blicken aus Petrarcas Gesicht und blicken aus all seinen Werken. Dieser friedlos dämonische Mann ist nie ganz unglücklich, ganz friedlos gewesen, er hat sich nie eingesargt wie sein Bruder Gherardo, nie selbst zerstört wie sein Freund Rienzi. Es ist nie, selbst in qualvollen Gewissensängsten, selbst bei furchtbaren Anklagen nie, eine Disharmonie aus seiner Feder gekommen, weil nie ein schriller Mißklang in seiner Seele war, weil in ihr selber alle Zerrissenheit sich immer wieder glättete und all das Verschiedenartige und Widerstrebende sich schließlich doch zur Harmonie zusammenfand. Denn über allem, über der Liebe, dem Glauben, der Forschung, der Politik, der Weltgier, war Musik in ihm, vielmehr: dies alles ging ihm in Musik über und beglückte

ihn, auch das Leidvollste, sobald es Klang und Schönheit geworden war. So wie der Knabe Petrarca den Cicero um des Wohllautes willen genossen, noch ehe er ihn verstanden, so hat der Mann seine Zweifel, Ängste und Nöte, das Unglück seiner Liebe und seines Vaterlandes genossen, sobald er Wohllaut dafür gefunden. Und er mußte dies alles in Sprachmusik umsetzen, denn sie war ihm eingeboren wie jener Dämon und stärker als der Dämon.

In all seinen Werken sind das wieder und wieder die beiden Hauptmerkmale: das Vorwärtsmüssen gegen den eigenen Willen und das Aufgehen ehrlichsten Leidens in die Wonne der Formfindung.

* * *

Der größte Teil seiner Werke ist in lateinischer Sprache abgefaßt. Und keineswegs kann man sagen, daß nur das Gelehrte, oder nur das Gedachte oder nur das Kühle oder das Offizielle lateinischen Ausdruck bei ihm fand. Oder etwa, daß er das Spontane der italienischen Muttersprache vorbehielt. Er ist immer spontan im Fühlen, und er formt aufs sorglichste auch das spontanste Gefühl, er formt im Italienischen fast noch bedenklicher und manchmal kühler als im Lateinischen. Und wiederum ist ihm das Lateinische so völlig eigener Lebensausdruck, daß die späteren Humanisten gelegentlich die Nase gerümpft haben über Petrarcas Latein; es war ihnen zu wenig ciceronianisch und allzu petrarkisch. Seine Seele lebte gleichermaßen in beiden Sprachen; und wenn er die Dinge seiner Liebe fast durchweg ins Italienische kleidete, so tat er es aus dem mittelalterlichen Gefühl heraus, daß der niedrigen und doch wohl sündhaften Angelegenheit nicht die Sprache der Theologie und Philosophie gebühre. Sein Intimstes sonst und seinen Alltag hat er lateinisch ausgebreitet, seine Briefe lateinisch geschrieben.

Man darf freilich im Zweifel darüber sein, wieweit Petrarcas zahlreiche Briefe intimer Natur sind; oder richtiger gesagt: man muß sich klar darüber sein, was es mit der Intimität Petrarcas und des Humanisten und Renaissancemenschen überhaupt auf sich hat. Petrarcas Briefe sind die intimsten, insofern er eigentlich immer nur von sich schreibt und alles zum Ausdruck bringt, was ihn bewegt, und alles ganz subjektiv anfaßt; an wen er schreibt, ist zumeist beinahe gleichgültig, nur seine eigene Person ist ihm interessant und steht allein im Vordergrund. Aber dort steht sie eben auch in ständiger Bewußtheit. Der Brief ist nicht (oder nicht allein) Herzensergießung einem Einzelnen gegenüber, sondern für einen größeren Kreis bestimmt, er ist ein literarisches Werk, das Anregungen jeder Art verbreiten, das vor allem der Persönlichkeit des Schreibers Dauer und Ruhm verleihen soll. Weswegen denn diese Persönlichkeit immer drapiert, und ihr Ausdruck immer geformt, immer bewußt schöne Latinität ist. Aber darf man in solcher Haltung einen Mangel an Intimität sehen? Kaum, denn es war Petrarcas natürliche Haltung, Formgebung war ihm Stillung und Notwendigkeit, auch in seinen leidenschaftlichsten Liebesversen, und Verlangen nach Öffentlichkeit, nach Dauer und Ruhm, war das stärkste Begehren des an die Erde geklammerten Renaissancemenschen. Petrarca hat es niemals verhehlt, daß seine Briefe zugleich seine Werke seien, er hat Abschriften davon genommen, es ausdrücklich betont, wenn er einmal ohne Kopie und schmuckloser als sonst schrieb, weil er keinen größeren Leserkreis im Auge hatte, selber die Briefe gesammelt und geordnet, wie heute ein Essaiist seine Aufsätze zusammenstellt. Die Bücher der Epistolae de rebus familiaribus, der Epistolae seniles, der Variae und der Sine Titulo sind also durchaus auch als eigentliche „Werke“ anzusprechen. Wobei noch zu berücksichtigen ist, daß der Brief eines hochstehenden Mannes in Petrarcas Tagen (und seitdem Jahrhunderte

lang) teils die moderne Zeitung, Feuilleton wie politische Korrespondenz, ersetzte, teils eine Art Halbpublizität besaß, worin man allenfalls noch sagen durfte, was als wirkliche für die Allgemeinheit bestimmte Veröffentlichung sicher Verfolgung nach sich gezogen hätte. War das Thema ganz besonders gefährlich, so konnte auch die Kompromittierung des einzelnen Adressaten vermieden werden. Die Epistolae sine titulo enthalten die schroffsten Kritiken Avignons.

Es versteht sich, daß auf solche Weise der Übergang zwischen dem mehr privaten und eigentlichen Brief, dem publizistischen Artikel und der Studie ein völlig gleitender ist. In der unchronologischen Supplement-Sammlung der Variae kann man in höherem Maße als in den Freundes- und Altersbriefen literarische Arbeiten bestimmter Einzelart sehen. Eine Gliederung der Werke im engeren Wortsinn nach Einzelgebieten wird immer nur ein theoretischer Notbehelf sein. Denn Petrarcas lebhafter Subjektivität und Allseitigkeit steht durchweg das Verschiedenartige auf einmal gegenüber, und in gewissem Sinne hat er auch seine umfassendsten Werke als Briefe geschrieben. Mit allem Vorbehalt also und nur zur Erzwingung des Überblicks will ich die Fülle seiner lateinischen Schriften hier zergliedern in die Schöpfungen des Politikers, Polemikers, Philologen, Philosophen, Theologen, Ästhetikers und Dichters.

Die eigentlich politischen Schriften sind kaum über Form und Umfang des Briefes hinausgewachsen. Kritik an Avignon, Eintreten für die Übersiedlung der Päpste nach Rom, für römische und italische Größe, Begeisterung für Rienzi, Mahnbriefe an den Deutschen Kaiser — alles ist leidenschaftlich, schwärmerisch und unsachlich gehalten. Und in der gleichen teils gefühlsmäßigen, teils rhetorischen Art predigt er auch einem Heerführer die Tugenden und Künste des Feldherrn und einem Fürsten die beste Art der Staatsverwaltung. Aber soweit ist er doch schon realistischer Renaissancemensch, daß er Rienzi's Milde den gefangenen Nobili gegenüber als ganz unstatthaft tadelt.

Interessanter und viel weiter ausgesponnen sind die Polemiken, in denen sich sein Temperament ungezügelter als anderwärts, in denen sich aber auch sehr viel Mittelalterlichkeit seines Wesens offenbart. Ganze vier Bücher Invectivae in medicum hat er aus persönlichem Zorn gegen den Leibarzt Klemens VI. gerichtet, und persönlich ist auch die Invectiva in Gallum, gegen Jean de Hesdin, obwohl hier sein Patriotismus und der edlere Haß gegen Avignon ernstlich mitspielen. Am peinlichsten aber mutet die in Venedig 1368 entstandene Fehdeschrift de sui ipsius et aliorum ignorantia, über seine eigene und anderer Leute Unwissenheit, an, worin er den anderen, vier jungen Leuten, die ihn persönlich gekränkt, gar zu gern einen Prozeß wegen Gottlosigkeit anhängte. Im Grunde sind dabei diese vier, die zu den Averroisten zählen, die eigentlich konsequenten Denker und Fortschrittler. Petrarca allerdings — auch hierin ein Beginner, wie in der Gesamtform der Invectivae — nimmt aus Gefühls- und ästhetischen Gründen die spätere Neigung der Renaissance für Plato vorweg, aber mehr ahnend als wissend, denn er hat sich des Griechischen nie ernstlich bemächtigt.

Seine eigentliche Gelehrtenarbeit, auf die sich sein Ruhm bei den Zeitgenossen vor allem stützte, galt dem römischen Altertum, das er philologisch, historisch, kultur- und literarhistorisch durchforschte. Seine unvollendete Biographiensammlung De viris illustribus, seine Anekdotensammlung De rebus memorandis interessieren heute nur noch so weit, als sie persönliche Zwischenbemerkungen Petrarcas enthalten; als historische Arbeiten sind sie zum Humus zerfallen, der späterem Humanistenwerk zur Nahrung diente. Wie sehr er selber in Wissenschaft und Altertum lebte, das zeigt sich am eindringlichsten vielleicht in seinem Itinerarium Syriacum, dem sozusagen ersten Baedeker. Als Ersatz für eine Reise ins heilige Land, vor der er besonders der Seekrankheit halber zurückscheut — unter allen

24. Faksimile der ersten Seite der von Petrarca geschriebenen Handschrift De sui ipsius et aliorum ignorantia. Berlin, Staatsbibliothek.

Abhaltungen ist ihm nulla potentior quam pelagi metus — schreibt er einen Reiseführer, der von Genua ins heilige Land leitet. Da drängen sich vor die frommen Bemerkungen die historischen und archäologischen. Dazu auch die landschaftlichen.

Immer ist dieser Zwiespalt zwischen Diesseits und Jenseits in ihm und all sein Philosophieren geht um die Überbrückung des Risses. Sein tiefstes lateinisches Prosabuch, das an Bedeutung, Wärme und Schönheit in nichts hinter dem Canzoniere zurücksteht, ist so entstanden. Mit 38 Jahren etwa schrieb er diese geheimste Herzensbeichte, — Secretum enim meum es et diceris — „Über die Verachtung der Welt" (De contemptu mundi). Man beachte das et diceris. „Mein Geheimnis bist Du, und so wird man dich nennen." Die Consolatio des Boethius nachahmend kleidet er seine Gewissensprüfung in ein Gespräch, das Augustinus in Gegenwart der Wahrheit mit Petrarcas Seele führt. Schritt um Schritt läßt sich die Widerstrebende zur christlichen Weltverachtung drängen, von der Nichtigkeit der Wissenschaft, des Ruhmes, der irdischen Liebe überzeugen. Aber wenn sich die Wahrheit Petrarca entschleiert, so sagt sie: Illa ego sum quam tu in Africa nostra curiosa quadam elegantia descripsisti „ich bin die Frau, die du in deiner Dichtung Africa mit beachtenswerter Feinheit gezeichnet hast", und wenn er sein Buch ein Geheimnis nennt, so sagt er eben: „Mein Geheimnis wirst du genannt werden." Der Gedanke an seinen Ruhm, der Gedanke an sein irdisches Sein und an Laura — sie unterliegen nur als Gedanken und bleiben als unausrottbare Gefühle siegreich. Darin steckt der Reiz, das Versöhnende und beinahe der Humor der selbstquälerischen und zerknirschten Schrift. Stimmungsmäßig (und wohl auch der Entstehungszeit nach) steht dem Secretum das Buch über die Einsamkeit, De Vita solitaria, am nächsten. Ein starkes Persönlichkeitsgefühl, ein feiner Egoismus, ein ästhetisches Genießen der Natur vertragen sich hier, so gut es gehen will, mit christlichen Regungen. Die ihrerseits die Oberhand gewinnen in der Schrift De otio religiosorum. Vielmehr: die Oberhand gewinnen sollen, denn auch hier ringt der Christ mit dem Humanisten. Wieder und wieder schreibt sich Petrarca selber als Heilmittel die Verdammung der Welt vor. Aber er ist Arzt und Patient in einem, und immer scheint er sich selbst zu erwidern: „Herr Doktor, euer Rat ist wundervoll: Nicht leben soll ich, weil ich leben soll." Einen geradlinigen Aufklärer aus diesen zwischen Philosophie

und Theologie schwankenden Büchern herauszulesen, wie Voigt und Koerting[5]) tun, scheint mir grundfalsch; es macht übrigens den ringenden Petrarca kleiner und langweiliger. Am tiefsten in mittelalterlichen Vorstellungen dürfte er in den spät verfaßten Gesprächen De remediis utriusque fortunae stecken. Sie enthalten eine Art Enzyklopädie christlicher Tröstung und Ermahnung zu Gleichmut in Freud und Leid, die er 1360—66 etwa niederschrieb und dem Tyrannen Azzo da Correggio widmete. Aber auch hier stehen mitten zwischen Weltbeschimpfung und -Mißachtung, die bis zum Läppischen und zum Zynischen gehen — Zahnschmerzen erinnern an Gottes Güte und die menschliche Hinfälligkeit; der Tod der Gattin ist eine Fesselbefreiung! —, mitten dazwischen finden sich wieder schöne Betrachtungen über die Pracht der Natur, über die Macht des menschlichen Geistes, über den Weltschmerz. Wo soll man in alledem Philosophie und Theologie, Mittelalter und Neuzeit trennen? Für die theologische Seite allein lassen sich wohl nur seine lateinischen Bußpsalmen ansetzen.

Zwiespältig wie all die bisher skizzierten Werke ist denn auch Petrarcas Ästhetik, die am deutlichsten in jener Rede bei der Dichterkrönung zum Ausdruck kommt. Karl Voßler, in seinen „Poetischen Theorien der Frührenaissance"[6]), hat Dante als den mittelalterlichen, aber doch auch schon humanistischen Poeta vates, den Dichtertheologen, dem Poeta philologus, dem Dichterphilologen der humanistischen und Renaissance-Epoche, gegenübergestellt. Für den Poeta vates ist alles Irdische ein Gleichnis, und die Allegorie, die ein Jenseitiges durch das Irdische ausdrückt, Wesens-Notwendigkeit. Für den humanistischen Poeta philologus kommt es auf Ausschmückung des Diesseitigen an, auf Ausbeutung der antiken Dichtungen, er ist Rhetor, und die Allegorie wird zum rhetorischen Mittel und auch zum Notbehelf, indem sie Heidnisches verchristlicht. Petrarcas Kunstlehre stellt die Allegorie, auf Lactanz gestützt, noch christlich mittelalterlich ins Zentrum, aber die irdischen Ideen der Ausschmückung und Schönheit, des Ruhmes und des Staatsinteresses sind doch mächtig und übermächtig in ihm.

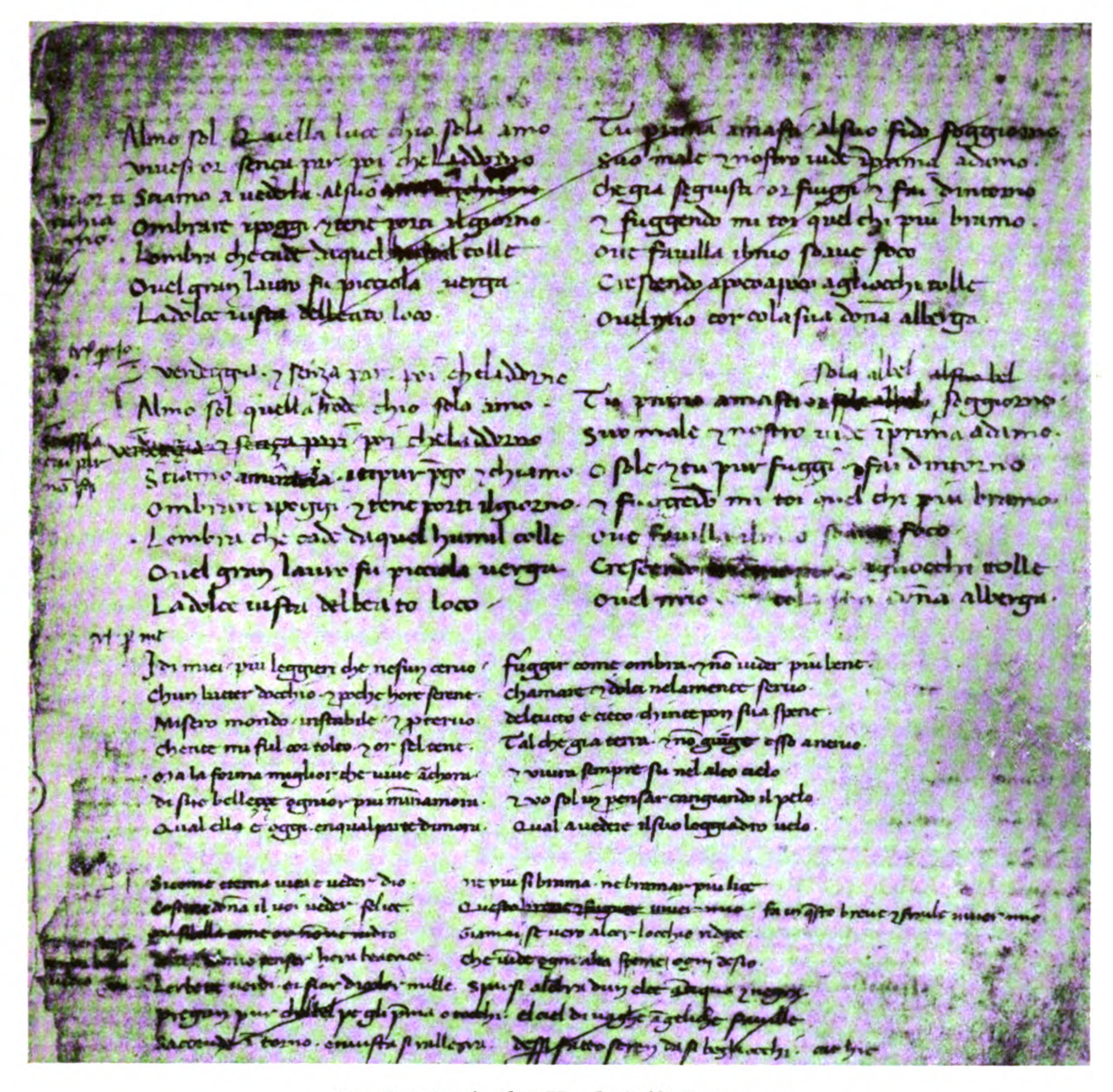
Ganz und gar als ein Schüler und Nachfolger der Alten, als wirklicher Poeta philologus fühlt er sich in seinen lateinischen Dichtungen. Seine zwölf an Virgils Bucolica gelehnten Eklogen (Bucolicum Carmen), die verschiedene Zeitereignisse behandeln, sind allegorisch verdunkelt bis zur Unverständlichkeit; wogegen in 67 dem Horaz angenäherten Episteln viel Menschlichkeit, Anmut und Natur zu finden ist. Aber seine wahre Unsterblichkeit erhoffte Petrarca doch von dem großen, Stück um Stück nach lateinischem Vorbild gearbeiteten Epos Africa, das den Kampf um Karthago schildert, doch zugleich vorwärts und rückwärts weit in die Zeit hineingreift. Er hat es gegen Ende der dreißiger Jahre in Vaucluse konzipiert und bezeichnend genug mit der Anrufung beider Mächte, der heidnischen Musen und des Heilands, begonnen. Gescheitert ist er nicht an der lateinischen Form und auch nicht an seiner Zwiespältigkeit, sondern an seiner völligen Uneignung zum Epiker. Denn gewisse Stellen der Africa halten den Vergleich mit dem Canzoniere aus, und die italienische Epik des Dichters ist nicht gelungener als die lateinische.

* * *

Er war als Dichter durchaus ein Lyriker. Er konnte nur sich und immer nur sein Gefühl ausströmen, und sobald er von anderen erzählte, andere Menschen zu objektivieren suchte, wurde er ein matter Nachahmer und trockener Berichterstatter. In den Trionfi nicht weniger als in der Africa. Aber in der lyrischen Form fand er die Erfüllung. Hier war jener Zwiespalt nicht mehr quälend, hier war die Sehnsucht gedämpft, der Weltschmerz ein Genuß,

denn die eigene Sprachmusik schenkte Frieden und die Form Umgrenzung. Petrarca ist kein Romantiker, klassische Geschlossenheit und Harmonie gibt jedem einzelnen Sonett, jeder Canzone und der Gesamtheit seines Liederbuches das Gepräge. Bisweilen, aber nur selten und niemals ausschließlich, ist aus dem Friedenfinden in der Form ein Überwuchern des Formalen, ein Spielen damit, ein Sichschmücken und Kokettieren geworden. Petrarcas zahllose Nachahmer inner- und außerhalb Italiens haben diese Ansätze zur Unkunst weiter geführt, ohne seine lyrischen Gaben zu besitzen, und so den Petrarkismus geschaffen, der überlange Zeit ein internationales Leiden gewesen ist. Petrarca selber ist überall Lyriker, niemals, auch in den kälteren Gedichten nie, verzichtet er ganz auf das sfogar il doloroso core, auf die Herzensbeichte, in der die eigentliche Tätigkeit des Lyrikers besteht. Die meisten der dreihundert Sonette des Canzoniere und seiner 49 anderen Stücke, mit ihren weit ausgebauten kunstvollen Canzonen, gelten der Geliebten. Nur selten wird die Liebesdichtung von politischen Tönen, heftigen Anklagen gegen Avignon, die avara Babilonia, und römisch-patriotischen Betrachtungen, unterbrochen. Trotz dieses sechsfachen Übergewichtes der gleichen festgefügten Sonettenform, die zu antithetischer und epigrammatischer Zuspitzung zwingt, und trotz der Eintönigkeit des Themas, das in solcher vielhundertfältigen Wiederholung zur Preziosität verführen muß, ist dennoch die Eintönigkeit ganz vermieden und die Preziosität, wie gesagt, niemals eine ganz abgekühlte. Weil eben dem Dichter dies eine Thema „Laura“ zugleich alles bedeutet. Irdische Liebe, himmlische Liebe, schmerzhaftes Schwanken zwischen beiden, Heidentum, Christentum und wiederum schmerzhaftes Schwanken dazwischen, Lebensverlangen, Schönheitsverlangen schlechtweg. Laura ist für Petrarca der eigentliche Lebensinhalt, und da er, antik gerichtet, seinem diesseitigen Leben Dauer verleihen möchte, da er Unsterblichkeit im Ruhm sieht, so ist es mehr als ein Wortspiel, ist es notwendiger Zusammenfall seiner tiefsten Gefühle, wenn er von Laura immer wieder auf lauro, von der Geliebten, in der er atmet, und der er in seinen schönsten Versen ewige Dauer zu schenken strebt, auf den Ruhm gelenkt wird, in dem er weiterleben will. Dies leidenschaftliche Hin und Wider zwischen Laura und lauro ist die hauptsächliche unter den sehr wenigen Allegorien des ganzen Canzoniere. So unmittelbar menschlich ergießt sich Petrarca hier, und so stark ist die Diesseitigkeit seines Wesens, daß weder im transzendentalen Sinn des Mittelalters, noch im rhetorischen (schmückenden oder schützenden) der Renaissance viel Platz für die Allegorie bleibt und der Dichter all seiner gelehrten Theorie untreu wird. Und diese unmittelbare Menschlichkeit, die an die Stelle der Heiligen und der Dame die Geliebte selber setzt, die zugleich verehrte und sinnlich ersehnte, in Wonne und Zerknirschung ersehnte, sie ist es, die aus dem Canzoniere die erste Liebesdichtung der neuen Zeit und eine zeitlos blühende, von jedem Geschlecht neu zu genießende Poesie macht.

Nicht ganz so zeitlos blühen Petrarcas italienische Altersverse, die Trionfi. Denn dreifach suchte er hier seiner Natur Zwang anzutun. Er wollte ein Epiker sein, er wollte im Stil Dantes dichten, und er wollte seinen Humanismus ganz und gar in den Dienst entsagenden Christentums stellen. Aus Laura mußte Beatrice werden. Als sie doch einmal ganz Laura war, als er seinem Gebiet, der Erde allzu nahe kam, da entfernte er später dieses schönste Stück der Dichtung, die Tröstungen, die Laura im trionfo della morte ausspricht, aus dem Zusammenhang des Ganzen. Ein humanistisch geschmücktes, aber rein mittelalterliches, ein gebundenes, gezwungenes, bisweilen trocken aufzählendes Kunstwerk sind diese Trionfi geworden, an denen er von 1356 bis in sein Todesjahr schuf. Er entlehnte Dante die innere Form der Vision und die äußere der Terzine, er bediente sich durchweg der Allegorie, zwischen



25. Sonette in der Handschrift Petrarcas.
Teil einer Seite des Originals in Rom, wenig verkleinert. Bibliothek des Vatikans.
(Nach Ernesto Monaci, Antichi Manoscritti, Roma 1881—92.)

ihrem transzendenten und ihrem rhetorischen Sinn schwankend, indem er allegorische Prozessionen so anordnete, „wie man ähnliches auf den Reliefs der römischen Kunst sah, die die Triumphe der Imperatoren vorstellen" (Gaspary). In Vaucluse, auf einer Frühlingswiese schlafend, träumt er den Triumph der Liebe. Amor führt einen langen Gefangenenzug zum Tempel der Mutter Venus. Aber die Keuschheit in Lauras Gestalt triumphiert über Amor, um selber dem Tode zu erliegen. Den Tod überwindet der Ruhm, den Ruhm überwältigt die Zeit, und der letzte Sieg gehört der christlichen Gottheit. So steigt der Dichter die sechsstufige Terzinenleiter des Trionfo d'Amore, della Castità, della Morte, della Fama, del Tempo, della Divinità von der Erde zum Himmel aufwärts, steigt etwas mühselig und ent-



26. Triumph des Todes. Verkleinertes Faksimile eines Holzschnittes der 1499 in Venedig erschienenen Ausgabe der Trionfi.

fernt sich aus seinem eigenen Bezirk. Dennoch ist er auch in diesem Alterswerk er selber. Sein gesamter Ideen- und Gefühlsinhalt: Liebe und Ruhm, Humanismus und Christentum kommt noch einmal zum Tönen. Und wenn die Aufzählungen der Triumphzüge und ihrer Namen-Nennungen ernüchternd auf uns wirken, weil nirgends die epische Gestaltungskraft eines Dante Leben spendet, so muß man (nach einer sehr richtigen Bemerkung Appels[7])) bedenken, daß Petrarcas Humanistenzeitalter mit jenen bloßen antiken Namen vielfach unmittelbare künstlerische Anschauung verband. Genau wie es Dante bisweilen genügte, zur Hervorrufung eines bestimmten Gefühls nur die Anfangs- oder Stichworte eines Kirchengesanges hinzusetzen. Freilich, zum zeitlos unmittelbaren Genusse kann solches Erwägen nicht verhelfen. Der rückwärts gewandte und episch beschwerte Dichter der Trionfi vermag nicht ganz, oder doch nicht überall, so das Herz zu rühren wie der Sänger des Canzoniere.

II. BOCCACCIO

Petrarca schneidet nicht gut ab, wo er sich dem Vergleich mit Dante aussetzt, aber er bleibt doch ein tiefer und großer Dichter auch in den Trionfi. Wenn dagegen Boccaccio, der die Komödie immer glühend verehrte, während Petrarca ihr nie ohne leises Unbehagen des Neides und fast mit einer gewissen Geringschätzung gegenüberstand — wenn es Boccaccio, der Dantebiograph, -Kommentator und -Professor, für nötig hält, Dantische Wege zu wandeln, dann nimmt der Versuch ein unfehlbar komisches Ende.

Einmal muß der nicht mehr jugendliche Dichter seinen Zorn an einer adligen Witwe auslassen, die ihn in Liebesdingen schlecht behandelt hat. Er schreibt seinen hanebüchenen Corbaccio (was nach neuerer Ansicht wahrscheinlich nicht „Rabenvieh" sondern „Peitsche" bedeutet, ähnlich wie das französische cravache) als eine Vision, die unmittelbar an Dante erinnert. Die in Prosa abgefaßte Satire trägt auch den Titel Labirinto d'Amore, und der Dichter schildert, wie ihn im bitteren Kummer beleidigter Liebe ein Traum in wüste von Bestiengeheul erfüllte Gegend versetzt. Ein Führer naht ihm, vom Himmel gesandt. Es ist nicht Virgil, sondern der verstorbene Ehemann der bösen Geliebten. Der muß es wissen, ob

seine Gattin so großen Verzweifelns wert ist; er schildert sie mit ausbündiger Genauigkeit, und das Wesen der bösen Frauen dazu, teils auf Juvenal gestützt, teils aus dem Geiste des Mittelalters heraus, bis er den törichten Boccaccio ein- für allemal von jedem Liebesleid und damit aus dem Labyrinth der Venus, dem bestialischen Bezirk der niederen Liebe, befreit hat.

Eine ärgere Parodie der Göttlichen Komödie ist kaum denkbar, und doch hatte Boccaccio bereits ein Dutzend Jahre früher, 1342, eine ärgere gedichtet. Der Corbaccio nämlich parodiert absichtlich und will Satire sein; die Amorosa Visione dagegen ist völlig ernst gemeint, der Dichter benimmt sich so heilig, als es ihm irgend möglich ist, hält sich auch sozusagen am Rosenkranze der Terzinen fest. Der irdischen Geliebten, Fiammettas gedenkend, schläft Boccaccio ein; da erscheint ihm eine lichte Frau, die himmlische Liebe oder die Vernunft, und verheißt dem Willigen Führung zum höchsten Glück. Ein Schloß wird sichtbar, zwei Tore sind da; das kleine, auf steilem Pfad zu erreichen, führt ins ewige Leben, das große bequem zugängliche in die Wonne der Welt. Der fromme Dichter ist ganz und gar von der Richtigkeit des Heilsweges überzeugt, und von der Nichtigkeit des irdischen Genusses — aber er läßt sich doch immer wieder mit Entzücken und Ausdauer von eben dieser entzückenden Nichtigkeit überzeugen. Der Gemäldesaal der Weisheit mit den sieben freien Künsten, der Triumph des Ruhmes, die Lockung irdischen Reichtums, und nun gar die Amorgemälde, wie fesselnd ist dies alles! Für Amor sind fünfzehn Gesänge nicht zu viel. Erst im Saal der Fortuna mit dem drehenden Rade wird die Bußstimmung mächtig. Aber nun kommt wieder ein schöner Garten, worin man mit Zeitgenossinnen plaudern kann. Und hier ist auch Fiammetta. Nein, ohne Fiammetta geht es nicht weiter. Die Führerin muß das einsehen, sieht es auch ein, denn sie und Fiammetta sind Schwestern. So werden ihr denn Boccaccio und Fiammetta gemeinsam folgen, nur wollen sie sich zuvor ein wenig ausruhen. Und sie verlieren sich im schönen Garten und in Liebe, und Boccaccio erwacht. Seine Führerin ist bei ihm und verheißt, er werde Fiammetta wiederfinden, wenn er den Weg der Tugend gehe. Und in diesem „Wenn" klingt die Amorosa Visione aus. Das ist nun freilich eine sehr viel stärkere Danteparodie als der Corbaccio, weil sie innerlicher, unbewußter, gutmütiger und notwendiger ist. — —

Der Dichter der Amorosa visione, das ist der ganze, der wahre und eigentliche Giovanni Boccaccio. Ein geniales Kind, dem man bei allen Streichen nie böse sein kann, weil es selber gar nicht die Absicht hat böse zu sein, weil es aus purem Lebensübermut die älteren und würdigen Leute neckt, ohne an ihrer Autorität zu zweifeln — und wenn es dunkel wird, dann hat aller Übermut ein Ende, und die Kinderphantasie wittert Gespenster in der Nacht und fürchtet sich ganz ungemein. Der alte Boccaccio hat sich derart gefürchtet, daß er aus Angst vor der Hölle seine schönsten Geschichten als sündhaft verdammte, daß er ohne den ermutigenden Einspruch Petrarcas seine heidnische Bibliothek verbrannt hätte, daß ihm der fromme Dante nicht rechtgläubig genug war. Mit alledem ist Boccaccio niemals ein Abtrünniger von Jugendidealen gewesen, so wenig er jemals ein Aufklärer oder ein Idealist des Fortschritts war. Sondern vom ersten bis zum letzten Augenblick war er ein- und derselbe: ein Kind, das durch seine ungeheure Lebensfreudigkeit einer neuen Zeit angehörte und zugleich auch selber eine neue Zeit mit herbeiführte, das eine mächtige Phantasie und Formkunst besaß — aber doch eben ein Kind, und kein Heros wie Dante und kein ringender Mensch wie Petrarca, dennoch aber in seiner Kindlichkeit den beiden anderen Florentinern kongenial und für die Entwicklung der italienischen und der Weltgeistigkeit genau so wichtig wie sie.

Sein Leben sei ein hübsches Märchen, sagte der Märchenerzähler Andersen von sich, und der Novellist Boccaccio hätte sein Leben die hübscheste und stilgerechteste seiner Novellen



27. Dante, Boccaccio, Petrarca. Boccaccio als Ausleger Dantes. Ausschnitt aus einem Kupferstich des Baccio Baldini.

nennen können. Giovanni Boccaccio kam als unehelicher Sohn einer adligen Französin 1313 in Paris zur Welt. Die Mutter starb, und der Vater, ein tüchtiger Kaufmann, nahm das Kind mit sich in seine Heimat Florenz und ließ es gründlich unterrichten, steckte aber den Jungen, trotzdem oder auch weil er von früh auf Verse machte, schon mit 13 Jahren ins Geschäft. Boccaccio hat über die so vergeudete Zeit beweglich geklagt; zu Unrecht, denn sie war nicht verschwendet, sie sollte seinem Lebenswerk vielmehr von großem Nutzen sein. Blutjung kam er in seiner kaufmännischen Tätigkeit nach Neapel, der Residenz König Roberts, die erfüllt war von festlichem Treiben, von Kunst und humanistischem Gelehrtentum. Der Kaufmannsberuf widerstrebte ihm immer mehr, schließlich durfte er zum Studium umsatteln, aber es mußte das Brotstudium der Jurisprudenz sein, während ihn Wissenschaft und Dichtung der Antike lockte. In Neapel hatte er auch mit fünfundzwanzig Jahren sein entscheidendes Liebeserlebnis, das in der Kirche begann wie Dantes und Petrarcas Liebe, aber eine völlig andere, mehr decameronische Wendung nahm. Maria d'Aquino, eine Hofdame und wahrscheinlich die natürliche Tochter König Roberts, die als Boccaccios Fiammetta zur Unsterblichkeit gelangt ist, besaß keinerlei Anlage zur Beatrice oder Laura. Sie beglückte ihren jungen Liebhaber völlig, aber sie lehrte ihn auch Untreue kennen. Er hat mancherlei für sie und um ihretwillen oder gegen sie gedichtet, und dem entfernten Betrachter scheint all dieses Erfahren und Dichten Boccaccios eine notwendige Vorübung zum Decamerone. Marias Liebe war schon ausgeliebt, als ihr Dichter 1240 nach Florenz zurück mußte. Man weiß von seinen nächsten Lebensjahren wenig Genaues. Im Vaterhause fühlte er sich sehr ungut und sehnte sich nach Neapel zurück. Im Pestjahre 1348 ist er sicher dort gewesen. Sein Vater starb, und nun kehrte er heim und lebte als ein freier Mann in bescheidenen Verhältnissen, als ein angesehener Bürger und Gelehrter. Er war der sorgliche Vormund eines Stiefbruders, er wurde im Staatsdienst gebraucht und auf Gesandtschaftsreisen geschickt. Seine kleineren italienischen Dichtungen waren bei der Heimkehr nach Florenz fast alle schon geschrieben, den Decamerone begann er nun auszuarbeiten. Um eben diese Zeit lernte er Petrarca persönlich kennen, dessen wärmster und wohl auch demütigster Freund er wurde. Er hat ihm aber nicht weniger gegeben, als er von ihm empfangen hat: er hat ihn auf Dante und auf das Griechische hingewiesen. Selber wird ihn der Verkehr mit Petrarca der eigentlich humanistischen Tätigkeit in höherem Maße zugeführt haben.

Seine großen lateinischen Sammelwerke, denen das persönliche Moment der entsprechenden Arbeiten Petrarcas fehlt, und die eben doch nur Sammelwerke und als solche tot sind, wurden zumeist in den fünfziger und sechziger Jahren verfaßt; doch ist das „Handbuch der Mythologie"[8]: De Genealogiis deorum gentilium im wesentlichen schon

früher fertig gewesen. Ein anderes Sammelwerk galt der antiken Erdkunde: De montibus, sylvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris libri, zählt der Titel umständlich auf. Biographisches Material, von der biblischen Eva bis auf Boccaccios Gegenwart, faßt moralisierend der Band „über die berühmten Frauen" zusammen, und den claris mulieribus stellen sich neun Bücher über die Schicksale berühmter Männer: De casibus virorum illustrium, zur Seite. Fast gänzlich zu den gelehrten Arbeiten hat man wohl auch die dunkel allegorischen lateinischen Eklogen zu rechnen, die nach Petrarcas Vorbild in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden. Wichtiger vielleicht als seine lateinischen Werke sind die Anregungen, die Boccaccio auf dem Gebiet der griechischen Studien gab, ohne selber dieser Sprache mächtig zu sein: daß Leontius Pilatus ein Katheder für Griechisch in Florenz erhielt, daß Homer ins Lateinische übertragen wurde, endlich wohl auch, daß Petrarca stärkeres Interesse für das Griechische gewann, ist auf Boccaccios Rechnung zu setzen. Aber eine allzu große Rolle hat das Griechische nie in der italienischen Renaissance gespielt, und konnte sie auch nicht darin spielen, weil die italienische Renaissance eine Transfusion verwandten lateinischen Blutes war.



IOHANNES BOCCATIVS, FLORENTINVS.

Artibus humanis coluerunt tempora clarum
Te tua, Boccati, tunc bene docta minus:
Argumenta illo tamen & tu plurima seclo
Scribis, quæ & nostris temporibus placeant.

28. Boccaccio. Stich des Philipp Galle. Aus dem Werk: Virorum doctorum de disciplinis bene meritium effigies. Antwerpen 1572.

Das Bedeutendste an Boccaccios Gelehrtentätigkeit galt jedoch überhaupt nicht der Antike, sondern der nahen Florentiner Vergangenheit; er schrieb eine Vita di Dante und er kommentierte die Komödie. Der Kommentar, der bis in den 17. Inferno-Gesang reicht, stützt sich auf Boccaccios öffentliche Vorlesungen über Dante in der Kirche Santo Stefano. Im Herbst 73 hatte er mit den Vorträgen begonnen, im Januar 74 mußte er sie krankheitshalber unterbrechen. Er erfuhr noch den Schmerz von Petrarcas Tode zu hören; im Dezember 75 starb er selber. Alle gelehrten Arbeiten der letzten Jahre hatte er in großer Frömmigkeit und Zerknirschtheit unternommen, an Dante fand er, wie gesagt, im Punkt der Orthodoxie einiges auszusetzen. Mit dem Bürger und tätigen Patrioten in ihm wußte er nichts anzufangen, den lyrischen Dichter erfaßte er kaum und würdigte nur den Allegoriker und Didaktiker. Dennoch besitzen seine Arbeiten über Dante einen starken Wert für die Dantewissenschaft.

Den Wert der lateinischen gelehrten Werke Boccaccios möchte ich als einen dreifachen hinstellen. Objektiv müssen auch sie, in schwächerem Maße freilich als Petrarcas Arbeiten,

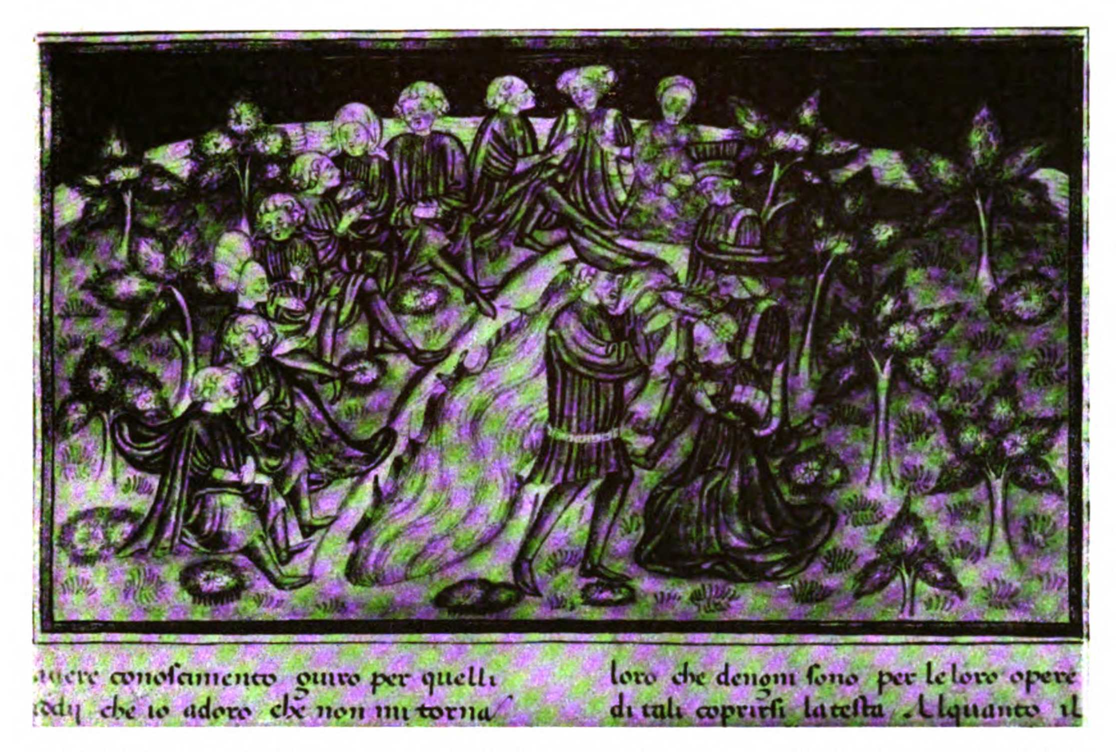


29. Der Zweikampf Palemons und Arcitas' in Anwesenheit der Emilia.
Zu Boccaccios „Teseide" aus Handschrift des 15. Jahrh. in der Nationalbibliothek Florenz.
(Nach Wiese und Percopo, Gesch. der ital. Lit.)

Humus genannt werden für die weitere humanistische Entwicklung. In subjektiver Hinsicht haben sie dem Kinde Boccaccio, als die bedrohliche Nacht näher kam, den Seelenfrieden erhalten, derart daß er als Johannes tranquillitatum sterben konnte. Aber vor allem muß man sich sagen, daß sie der Ausdruck schon früher getriebener Studien sind, und daß der Dichter Boccaccio, auf den es heute (in ganz anderem Maße als bei Petrarca) allein ankommt, daß der Dichter gerade aus dem Ineinander lateinischer und italienischer Bildung zu erklären ist.

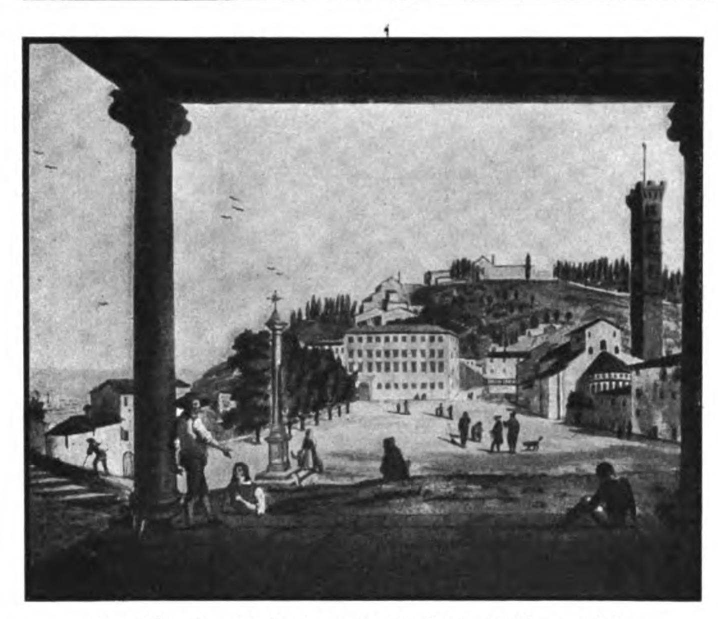
In gewissem Sinne ist der Entwicklungsgang des Dichters Boccaccio geradezu dieser: er sucht Lateinisch-Humanistisches dem Italienischen, Bildungsstoffe den dichterischen Erlebnissen zu assimilieren. Erst geht das nebeneinander her, und die Bildungsstoffe belasten und erdrücken das Dichterische. Dann wird die Verschmelzung eine immer innigere, und im Decamerone ist das gelehrte Außenwerk, der Schwulst ganz verschwunden; es fließt nur lateinisches Blut in den Adern rein italienischer und rein künstlerischer Gestaltungen. Wenn ich sage „der Dichter Boccaccio", so meine ich den Erzähler in Vers und in Prosa, besonders in Prosa; seine lyrischen Gedichte stützen sich auf Dante und Petrarca und sind weniger selbständig.

Der Erzähler begann im Auftrage der Geliebten mit dem Filocolo, was „Liebhaber der Mühe" heißen sollte, tatsächlich aber „Liebhaber der Galle" (χόλος) bedeutet. Ebensowenig stimmt philologisch der Titel des nächsten Werkes, „Filostrato", was nach Boccaccios Meinung den „Besiegten der Liebe" ausdrücken soll. Man darf diese sprachlichen Fehlgriffe symbolisch auffassen: beide Werke leiden an unverdauter Philologie, sie sind durch äußerliche Gelehrsamkeit und Rhetorik aufgeschwemmt und entstellt. Maria-Fiammetta hatte ihren jungen Liebhaber gebeten, die alte rührende und bunte Liebes- und Abenteuergeschichte von Florio und Biancofiore, deren treue Liebe nach mancher Prüfung belohnt wird, eine im ganzen Abendland verbreitete und in Italien wohl volkstümlich einer französischen Fassung nacherzählte Dichtung, kunstmäßig ins Italienische zu übertragen. Boccaccio machte in jahrelanger Arbeit einen großen Prosaroman daraus, und seine antikisierenden und schönrednerischen Zusätze und Umschweife verdarben die schlichte Schönheit der kindlichen Poesie. Aber



30. Miniatur aus der Filocolo-Handschrift des Boccaccio. Kassel, Ständische Landesbibliothek.
Ascalione krönt Fiammetta mit Lorbeeren, die er am Quell gepflückt hat und schwört der Errötenden, sie sei die edelste Dame.

in all der Unnatur und Stümperhaftigkeit kündigt sich doch einmal der künftige Erzähler des Decamerone an. Filocolo wird durch Sturm zum Aufenthalt in Neapel gezwungen. Er kommt in einen Garten, findet dort edle Gesellschaft und als Herrin des Kreises die Königstochter Fiammetta. In der Mittagsglut sucht man schattige Ruhe auf und unterhält sich mit Fragen der Liebe, über die Fiammetta als Königin des Spiels zu entscheiden hat. Dies ist nach Situation wie Inhalt ein Auftakt des großen Novellenbuches. Und einen anderen Auftakt hierzu kann man in der Oktavendichtung Filostrato sehen, die Boccaccio etwa 1338 fertigstellte, noch ehe er die letzte Hand an den Filocolo gelegt hatte. Die Geschichte vom Prinzen Troilus und seiner flatterhaften Griseïda fand er in Benoît de Sainte-More's Roman de Troie; (sie drang über Chaucer zu Shakespeare und erhielt ihre Weltgültigkeit in der Tragikomödie „Troilus und Cressida"). Boccaccio erfand den Kuppler Pandarus, und das Werden der Gefühle, Verführung, Untreue und Liebeskummer malte er aus eigener Erfahrung und eigener Kunst. Das Erlebnis Fiammetta blieb der Philologie gegenüber zumeist siegreich. Weniger glücklich gestaltete sich der Ausgang dieses Ringens in der zeitlich nächsten Maria gewidmeten Oktavendichtung, der Teseïde. Ihr Verdienst ist im Wesentlichen entwicklungsgeschichtlicher Natur: hier zuerst tritt in Italien die Bemühung um das klassische Epos nach Virgilischem Muster auf, und die mittelalterliche Buntheit der Liebeswirren und ritterlichen Kämpfe muß sich, so gut oder schlecht sie kann, mit antiker Mythologie vertragen. Einfacher, menschlicher und herzlicher geht es in der „Nymphengeschichte von Fiesole" zu. Das Ninfale Fiesolano, das Boccaccio gewiß noch in jugendlichem Alter geschrieben hat,



31. Fiesole. Kolorierte italienische Lithographie.

gilt allgemein als seine innigste Poesie und sein formenschönstes Oktavengedicht. Man ist erstaunt, wie viel Gemüt er in diese Lokalsage vom Liebesglück und -Unglück einer Nymphe der Diana legt. Dennoch aber sind schließlich Gemütstöne und Formvollendung des Verses nicht das, worin der Dichter ganz ungeteilten Ruhmes in ganz einzigartiger Einsamkeit dasteht. An den Schöpfer des Decamerone wird man in stärkerem Grade (und um so nachhaltiger, als es gegen seinen Willen geschieht!) durch eine Hirtendichtung aus dem Beginn der vierziger Jahre erinnert, die wieder gattungsgeschichtlich einen Anfang bedeutet. Der Ameto ist ein Schäferroman in Prosa mit eingelegten Terzinen, voll antiker Mythologie und christlicher Allegorie. Hier erweist es sich zum ersten Mal, wie — nicht kläglich, sondern kraft- und unbewußt humorvoll — Boccaccio scheitert, wenn er dantesk einherkommt. Ihm klingen die Worte der vier Mädchen im Ohr, denen der von Matelda im Lethestrom rein gebadete Jenseitswanderer übergeben wird:

„Am Himmel sind wir Sterne, Nymphen hier;
Eh Beatrice ging auf Erdenauen,
Verpflichtete uns Gott zu Mägden ihr.

Wir führen vor ihr Aug dich; die drei Frauen,
Die tiefer sehen, schärfen erst das deine,
Daß du den Glanz kannst ungeblendet schauen."

(Purg. XXI 106/12 Zoozmann.)

Auch Boccaccio will von Läuterung berichten und den vier moralischen und drei theologischen Tugenden den Körper weiblicher Anmut verleihen, er will auch mit ähnlichen Symbolen spielen wie Dante. Aber einmal wird alles bis zur Parodie des Christlichen in heidnische Mythologie umgebogen und umbenannt, und dann und vor allem bewegt sich die Geschichte vom rauhen Jäger Ameto und seiner Nymphe Lia und seiner Läuterung zur himmlischen Liebe durchaus im decameronischen Kreise profanen Fabulierens und brennend irdischer Sinnlichkeit. Auch hier vertreibt man sich die heißen Stunden durch Erzählen; die tugendhaften ebenso christlichen wie antiken Nymphen erzählen ihre Herzensangelegenheiten, jede hat ihren Auserwählten der Tugend zugeführt — aber wieviel allzu menschliche Wonne mischt sich in diese „Bekehrungen"! Nein, der Dichter entkommt hier genau so wenig den Freuden der Welt und dem Labirinto d'Amore, das er erst in den fünfziger Jahren (wiederum Dante parodierend) verfluchte, wie in der anfangs erwähnten „Amorosa Visione". Diese stärkste, weil ernsthafteste Danteparodie ist wohl in derselben Epoche seines Lebens gedichtet worden wie der Ameto.



32. Florenz am Arno. Kolorierte italienische Lithographie.

Als eine Reaktion gegen solches Ringen um das seiner Natur unzugängliche Ethische und Transcendente muß man endlich den Prosaroman Fiammetta auffassen. 1342 geschrieben, zeigt er den Dichter innerlich auf voller Höhe, aber noch immer lähmt ihn der philologische Ballast. Der Roman besteht aus den Aufzeichnungen einer verheirateten Frau, die der Abfall ihres Geliebten fast zum Selbstmord drängt. Hier ist alles voller Wahrheit und Leben — soweit es eben nicht von darüber gewälzten antiken Reminiszenzen erstickt wurde.

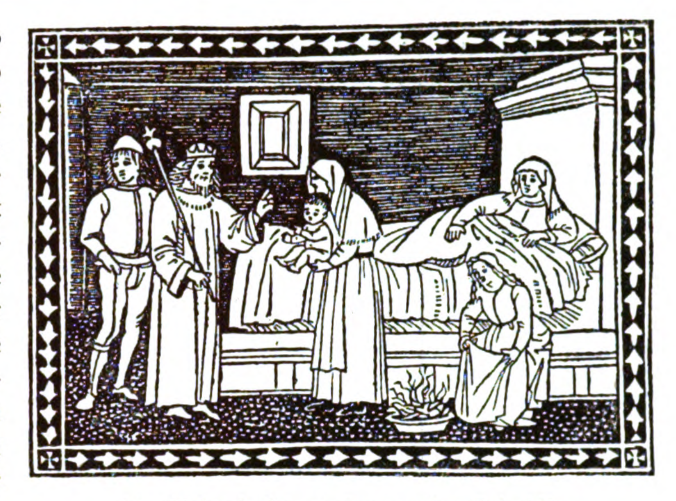
Und dies macht nun den überragenden Kunstwert des Decamerone aus, des reifsten und eigentlichen Lebenswerkes Boccaccios, für das all sein anderes italienisches Erzählen Vorübung bedeutet — und nur der Corbaccio ist tragikomisches Nachspiel —: daß alle philologische Belastung gefallen, daß alles Latein vom italienischen Blute resorbiert ist und es gekräftigt hat. Seltsam, wie das heiterste und das finsterste Werk der Renaissance auf die gleiche Weise zum sprachlichen Kunstwerk geworden, wie beide auf die gleiche Art ihrer Muttersprache neue Wege gewiesen haben: Boccaccios Decamerone und Calvins Institution, weltgetrennt durch ihre Weltanschauung, gleichen sich haargenau in ihrem sprachlichen Wesen und Wirken; sie sind rein italienisch und rein französisch, aber ihr Italienisch und ihr Französisch ist zum zweiten Mal aus dem Mutterschoß des Lateinischen geboren, und nach Boccaccio gab es eine tragfähigere italienische, und nach Calvin eine tragfähigere französische Prosa.

Ich nenne den Decamerone das heiterste Werk der Renaissance, denn es ist heiterer als der „Rasende Roland" und heiterer als Rabelais' bunter Roman. In Rabelais' Lebensbejahung drängt sich der Ernst des Denkens und der Polemik, und Ariost bejaht weniger das Leben, von dessen Wirklichkeit er sich verächtlich abwendet, als die Kunst; auf seine Gestalten kann man ebensowenig ohne ein peinliches Gefühl lange hinsehen, wie auf gemalte lachende Gesichter, während Boccaccios Menschen in ihrer überströmenden Gesundheit und unmittelbaren Realität dauernd tröstliche Gesellschaft zu leisten vermögen. Auf der Höhe seiner Kraft und bald nach dem Beginn der Arbeit zum ersten Mal sein eigener Herr und im ruhigen Besitz, etwa zwischen 1348 und 53, hat Boccaccio das Novellenbuch verfaßt. Die Schrecken der Pest, die ihn vom Druck eines wenig geliebten geizigen Vaters befreiten, dienen innerhalb der Dichtung nur zum kontrastierenden und heraushebenden Rahmenwerk, und selbst in den ernsten Geschichten, selbst in dem mittelalterlich getönten Demut-Exemplum „Griseldis", ist die Lebensfreude des kindlichen Mannes zu spüren, die ihn die Fülle der Welt „zu malerisch entzückter Schau" in den Bezirk der Kunst emporheben läßt. Daß er sprachlich hierbei den wallenden Mantel ciceronianischer Perioden mit unbeirrbarer Würde trägt, macht den Schalk in ihm nur noch schalkhafter.

Hundert Novellen erzählt das „Zehntagewerk“, denn dies sollte in Boccaccios kühnem und fragwürdigem Gräzisieren der Titel bedeuten. Eine der besten Florentiner Gesellschaft angehörige Schar junger Männer und Damen flieht aus dem verpesteten Florenz auf ein benachbartes Landgut, speist, singt, lustwandelt und tanzt dort draußen und verbringt die heißen Tagesstunden mit Geschichtenerzählen im Freien, wobei reihum täglich ein Mädchen oder ein Jüngling die königliche Würde erhält und das Thema der Erzählungen anzugeben hat. Es wird aber immer sehr frei mit weitestem Spielraum gestellt (wie etwa: Liebesgeschichten mit bösem, solche mit gutem Ausgang, großmütige Taten, Frauenstreiche), zweimal auch ganz freigegeben. Wer die Höhe der Kulturstufe ermessen will, auf der sich diese dem Tod ins heitere Leben entflohenen Menschen befinden, der vergleiche die ruhig gediegene selbstverständliche Eleganz ihrer Speisetafel und ihrer Zimmer mit dem überladenen Parvenüprunk der Abtei Thélème, die Rabelais im 16. Jahrhundert für französische Flüchtlinge aus mittlalterlicher Enge erbaut. So gefesteter Kultiviertheit steht die gebildete Sprache der Erzählungen wohl und durchaus natürlich zu Gesicht. Und wenn der Inhalt oft genug ein solcher ist, wie er heute in Damenmund und Damengesellschaft unmöglich wäre, so hat man daraus nicht auf mangelnde Gesittung, sondern auf eine frohe heidnisch gerichtete Lebensauffassung zu schließen. Sie verträgt sich in Boccaccios noch uneingeschüchtertem Kindergemüt aufs beste mit christlicher Frömmigkeit: am Freitag und Sonnabend ist man ernst, betet und fastet und gedenkt des Erlösers. Auch der viele Spott über Heuchler- und Pfaffentum ist keineswegs glaubensfeindlich zu deuten. Solange es kein Schisma gab, solange man innerhalb der katholischen Kirche sozusagen unter sich war, durfte man auch, wie unter Geschwistern, auf den und jenen Familienangehörigen im derbsten Ton schelten. Den christlichen Glauben oder die Institution der Kirche schlechthin greift Boccaccio niemals an, er ist noch viel weniger Aufklärer als Petrarca, und Zweifler ist er schon deshalb nicht, weil er ganz von der Intensität seines diesseitigen Erlebens und seiner Phantasietätigkeit ausgefüllt ist. Bei zunehmender Hinfälligkeit bereitet ihm nachher eben diese Phantasie Höllenqualen und läßt ihn seine weltlichen Spöttereien bereuen.

Auf die Frage, wieweit sie schöpferisch gewesen sei, kann man mit gleichem Recht diametral entgegengesetzte Antworten geben. Stofflich hat Boccaccio wahrscheinlich keine einzige seiner Geschichten erfunden. Was nicht internationales, häufig dem Orient entlehntes, vielgewandertes Fabel- und Märchengut ist, dürfte auf mündlichen Bericht, auf Vorkommnis und Klatsch zurückgehen. Auch die Gattung der Novelle in ihrer Grundform als „Neuigkeit“ (novella), Anekdote, Bonmot gab es schon längst im Volke, und die ersten schriftlich fixierten italienischen Sammlungen, die Conti d'Antichi Cavalieri und die Cento Novelle, die Boccaccio zu seiner Hundertzahl angeregt haben mögen, waren mindestens fünfzig Jahre alt, als der Decamerone entstand. Die Rahmenerzählung endlich, die eine Reihe von Geschichten zusammenfaßt, ist ebenfalls schon im Mittelalter aus dem Osten ins Abendland gedrungen. Und dennoch ist Boccaccio formal wie inhaltlich vollkommen originell. Formal nicht nur in jener sprachlichen Hinsicht. Sondern er hat dem Abendland eine neue und die eigentliche Form der Novelle geschaffen. Von einer berühmten Geschichte her, einer der wenigen ernsten, die sich ganz mit den komischen messen können, nahm Paul Heyse den Ausdruck „Falkentheorie“. Ein Falke, den die Dame für ihren Knaben zum Geschenk erbittet und nicht mehr erhalten kann, weil der verarmte Ritter ihn getötet hat, um sie damit zu bewirten, bildet den stofflichen Kern, die im Gedächtnis haftende Besonderheit, die „Novella“ der Erzählung. Daß jede Novelle solch einen „Falken“ in sich bergen, sich aus ihm entwickeln

müsse, ist eben Heyses dem Boccaccio abgelernte Theorie. Aber vor Boccaccio war nur der Falke da, nur die Anekdote und sonst nichts. Und er fügte neu hinzu, was dem Modernen das Selbstverständliche ist: eine Entwicklung, ein Stück Leben, ein Stück Sitten- und Seelengeschichte. Daraus erwuchs der Novelle eine neue Bedeutung, aber auch eine Gefahr künstlerischen Scheiterns. Jetzt hatte sie die Aufgabe, an einem seltsamen Fall einen Lebensausschnitt darzustellen, der, in sich geschlossen, ein Lebensganzes ahnen läßt. Die Gefahr besteht darin, entweder den Falken, die Anekdote allein zu geben, oder aber den novellistischen Kern durch Seelisches und Kulturelles überwuchern zu lassen und die Novellenform zu zerstören, ohne deshalb die grundverschiedene, von vornherein auf ein Lebensganzes gerichtete Romanform an ihre Stelle zu setzen. Boccaccio erreicht fast immer eine völlige Harmonisierung; er wahrt den Falkenkern regelmäßig und entwickelt beinahe jedesmal in wenigen prägnanten Strichen, in lebhaftem und doch behaglichem Fluß wirklichen Erzählens ein Kulturbild und einen Seelenzustand. Und indem er die Seele und die Kultur seiner Epoche malt, ist er auch stofflich neu, obwohl all seine Verwicklungen und „Falken“ übernommen sind. Männer und Frauen, zweifelhaftes Gesindel, Geistliche und Beamte, Bürger, Adlige, herrschende Herren, Kaufleute, Handwerker, Künstler, Gattinnen und Töchter, Dirnen und Fürstinnen lernt man in ihrem Denken, in ihrem Alltag und bei ihren Festen, in all ihren Begehrlichkeiten und Leidenschaften, vor allem aber und immer wieder in ihrer Liebe kennen. Boccaccio schildert die Bösen und die Guten mit gleicher künstlerischer Innigkeit. Und doch kann man nicht sagen, daß er unparteilich sei, man fühlt seine Parteinahme immer deutlich heraus. Sie hat mit Moral und Mitleid, sie hat mit dem Wesen des Christentums gar nichts zu tun. In einer entwaffnenden Selbstverständlichkeit, in oft drolliger Unbewußtheit, stellt sich die Sympathie dieses Dichters auf die Seite unbekümmerter Lebensbejahung und -Tüchtigkeit. Der Gauner, der es am schlauesten anfängt, die Frau, die den Ehemann übertölpelt, der Liebhaber, der an sein Ziel kommt, der Beleidigte, der seine Rache zu nehmen, der Bedrängte, der einer Schlinge zu entgehen weiß: sie haben immer seinen Beifall. Die schöne Sultanstochter, die acht Männern angehört und endlich doch noch als rein und heilig ihren königlichen Gemahl erhält, ist durchaus eine Frau nach Boccaccios Herzen. Und Andreuccio, der in Neapel unter Dirnen und Diebe gerät und das erzbischöfliche Grab bestiehlt, ist dem Boccaccio offenbar lieb. Aber mit der gleichen Liebe umfaßt er die sanfte Griseldis, deren Demut schließlich triumphiert, und den edlen Falkenritter, dessen Treue und seelische Feinheit zuletzt das Herz der Geliebten gewinnt. Nicht das Gute oder Böse an sich besitzt seine Sympathie, sondern die Bewährung im Leben und das Leben selber, und indem ihm alle Entsagung, alle Weltabkehr ein Greuel bedeutet, ist er freilich ein Feind des Christentums



33. Holzschnitt zu Boccaccios Griseldis.
Aus einem Florentiner Druck des Decamerone vor 1500.
(Nach Ausgabe des Inselverlags.)
Um die Standhaftigkeit Griseldis' zu prüfen, läßt ihr der Gatte das neugeborene Töchterchen nehmen.

und ein wahrhafter Renaissancemensch, und das um so mehr, als er ja ganz unphilosophisch und unbewußt, aus dem Zwang seiner Natur und dem Wesen seiner Phantasie heraus, zu dieser neuen Weltanschauung gelangt, einer Anschauung im buchstäblichen Wortsinn und ohne alle beigemischte Reflexion.

RENAISSANCE-MITTE: I. DIE EPIGONEN

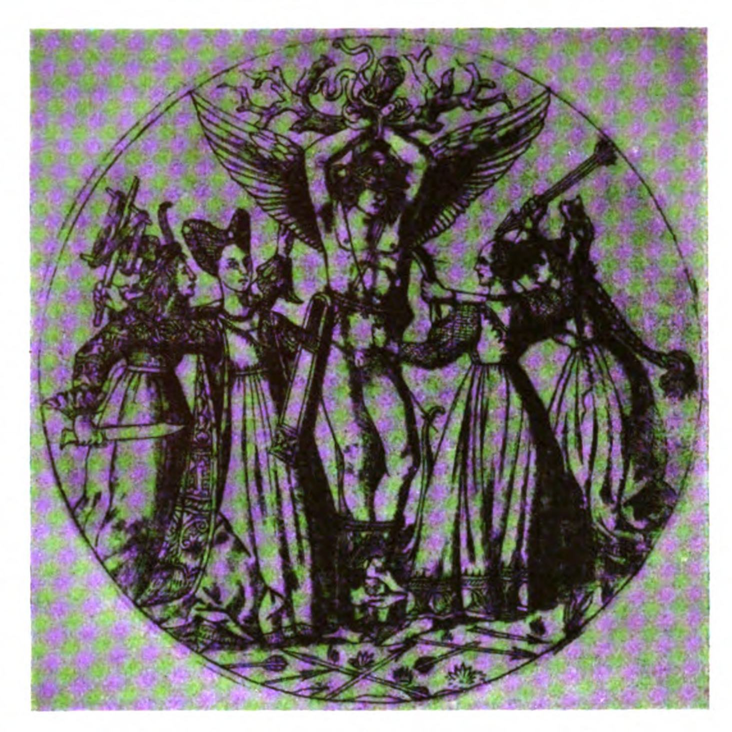
Die italienische Kunstsprache als Trägerin der Lyrik, der Vers-Epik, der Prosa, ist von den drei Florentinern „Corone" begründet worden, unermeßliche Anregung ist von Dante, Petrarca und Boccaccio ausgegangen — aber, notwendigerweise, auch eine langanhaltende und weitreichende Lähmung. Solche Lähmungserscheinungen treten schicksalhaft auf, wo überragende Schöpfungen die Phantasie eines Volkes in ihre Bahn zwingen. Man darf den Epigonen nicht ohne weiteres den genielos Geborenen nennen; nur ist er in eine Welt hineingeboren, in der es eine Zeitlang nichts Rechtes mehr zu tun gibt, die von den vorangegangenen Meistern fertiggestellt worden ist. Erst ganz allmählich — und je größer die Meister waren, um so viel langsamer und später — zeigt es sich, daß doch noch oder wieder neue Aufgaben zu lösen sind.

In der Kunstlyrik haben auf lange hinaus die Petrarkisten das Wort. Petrarca hat die Augen und Haare der Geliebten besungen, und 1409 schreibt der Römer Giusto de' Conti sein nach der Hand der Geliebten betiteltes Liederbuch, den Canzoniere La bella mano. Ich hebe dieses eine Werk nicht bloß deshalb hervor, weil es unter den vielen der petrarkistischen Richtung den Ruf des formenreinsten genießt, sondern vor allem auch wegen der charakteristischen Aufrichtigkeit seines Titels. Zeigt er doch deutlich, worum es hier geht: ums Paraphrasieren und Variieren, um Nachlese, um Originalität im Detail. Der eine Petrarkist mag sich mehr an den „süßen neuen Stil" und die himmlische Liebe halten, der andere mehr irdisch gerichtet sein, ein dritter mit besserem Gelingen den patriotischen Tönen Petrarcas nacheifern: so sind sie im wesentlichen doch alle dadurch charakterisiert, daß sie aus der Gewalt der petrarkischen Melodie keinen Ausweg finden und höchstens modulierend zu ändern wissen, indem sie von der schönen Hand ihrer Geliebten singen, wo der Meister die chiome bionde e crespe, das Lockengold seiner Laura, pries. Man rechne mir solches Übergehen nicht als geistigen Hochmut und nicht als Oberflächlichkeit an. Wer sich ins Einzelne versenkt, wird bei den Petrarkisten manche Schönheit finden. In meinem Zusammenhang aber könnte ich ohne Proportionsverschiebung nur Namen registrieren.

Was der Canzoniere für die Lyriker, ist die Komödie für die Epiker. Fazio degli Uberti, ein ghibellinischer Florentiner, in der Verbannung geboren, dem Petrarca etwa gleichaltrig und in der Lyrik Petrarkist, schrieb um 1360 den Dittamondo (den „Weltbericht"), ein unvollendetes allegorisches Lehrgedicht in Terzinen. Die Tugend erscheint dem träumenden Dichter und spornt ihn an. So geht der Erwachte nach Beichte und überwundener Anfechtung auf große geographisch historische Studienfahrt. Ptolemäus gibt die Anleitung, Solinus führt. Roma, die trauernde Witwe — seit Petrarca die übliche Allegorisierung der von Kaiser und Papst verlassenen ewigen Stadt —, erzählt ihre Vergangenheit, und in Palästina weiß ein Pilger aus der Bibel zu berichten. So fügt sich locker Humanistisches und Kirchliches, dazu mancherlei andere Wissenschaft in die Dantesche Form. — Der Dominikaner Federico Frezzi, der nach hitziger Jugend sich bekehrt hatte und 1403 zum Bischof seiner Vaterstadt Foligno erhoben wurde, beendete um eben diese Zeit sein Epos von den vier Reichen. In Form und Gedankengang steht dies Quadriregio der Komödie um vieles näher als der Dittamondo, ist aber dennoch ungleich tiefer und dichterisch origineller als Fazios Werk. Frezzi durchwandert in einer Vision die Reiche Amors und Satans, der Laster und der Tugenden. Alles ist allegorisch dargestellt, doch treten wie bei Dante Menschen der Vorzeit und der Gegenwart auf.

Endlich fehlen neben dem Schwarm der Petrarkisten und allerlei Nachahmern der göttlichen Komödie natürlich auch nicht die Novellenschreiber im Gefolge des Boccaccio. (Es versteht sich, daß mancher bald in der, bald in jener Mischung von Zweien oder auch von allen drei „Kronen" beeinflußt ist. Wie schon angedeutet, gibt es Zusammenschmelzungen Dantescher und Petrarkischer Lyrik, und ebenso kann einer gleichzeitig von der Komödie und der Amorosa Visione, oder von den „Trionfi" und der Komödie, usw. usw.

abhängig sein.) Bald nach Boccaccios Tode, um 1378, bringt Ser Giovanni aus Florenz eine Sammlung von fünfzig Erzählungen, die er den „Riesenschafskopf", Il Pecorone nennt, weil so viele Narren darin vorkämen, und weil er selber doch auch ein Narr sei. Boccaccio hat seine hundert Geschichten gerahmt, und Ser Giovanni rahmt seine fünfzig. Wie er das tut, ist wohl das einzig Originelle an dem ganzen Werk. Aus Liebe zu einer Nonne wird ein Jüngling Mönch, wird Kaplan im Kloster der Geliebten und erzählt sich mit ihr im Sprechzimmer Geschichten, wobei es trotz des gelegentlich verführerischen Inhalts der Novellen im wesentlichen zwischen den Liebenden sein Bewenden hat. Aber diese Novellen selber sind in der Mehrzahl bis zur Wörtlichkeit genaue Auszüge aus der berühmten Villanischen Chronik, und nirgends zeigt sich etwas Selbständiges und Prägnantes. Giovanni Sercambi wiederum, dessen Leben (1344—1424) bekannt ist, da er in seiner Vaterstadt Lucca eine große politische Rolle spielte — er hat auch eine umfassende Chronik von Lucca hinterlassen —, Sercambi paraphrasiert die Rahmenerzählung Boccaccios aufs kindlichste. Einwohner Luccas fliehen vor der Pest, reisen durch ganz Italien und erzählen sich hierbei Geschichten. Zwanzig von diesen 155 sind dem Boccaccio glattweg nachberichtet, die übrigen da und dort her aus Sage und Geschichte, Märchen und Legende genommen. Auf stoffliche Originalität ist es freilich Boccaccio auch nicht angekommen. Aber er gab all seinen Erzählungen Kunstgepräge, und das Kunstgepräge fehlt den Novellen Sercambis. Sehr viel eigenartiger sind die Geschichten Franco Sacchettis, des vielseitigen Florentiner Dichters, der um 1400 als ein Siebziger starb. Von seinen 300 Novellen sind 223 überliefert worden, und alle besitzen eine bescheidene Originalität. Man könnte auch sagen, ihre Selbständigkeit dem erdrückenden Vorbild gegenüber bestehe gerade in ihrer Bescheidenheit. Sie haben nicht die Prunkperioden des Decamerone, nicht seine geniale Ausgelassenheit, Unanständigkeit und Lebensfreude, nicht die Spannung und Wucht, auch nicht die Tiefe der Novellen Boccaccios. Sie sind einfach und anekdotisch kurz, sie meiden das Wunderbare, das allzu Bunte und Unwahrscheinliche, auch das Anstößige. Sie sind brav und moralisch. Sie kritisieren humorvoll die menschliche Schwäche, sie verspotten die Einrichtungen, die Charaktereigenschaften, die Leute, die einem guten Bürgerstande nicht zur Ehre gereichen. Die guten unter diesen Novellen haben einen gut bürgerlichen Dichter zum Verfasser, und die wenigen guten einen biederen Bourgeois. De Sanctis hat über den ultimo Trecentista reichlich streng abgeurteilt: indem Sacchetti der Welt Boccaccios „ein mehr bürgerliches und häusliches Ansehen" verliehen habe, sei er nicht etwa mit größerer Natürlichkeit zu Werke gegangen, vielmehr „von jeglicher Inspiration verlassen" gewesen. So drückt ihn De Sanctis ganz zum armseligen Nachzügler herab. Und es ist auch ein durchaus übliches und gar nicht zu vermeidendes Verfahren, ihn unter die Epigonen der großen Florentiner Epoche zu rechnen.



34. Florentiner Kupferstich des 15. Jahrhunderts: Rache an Amor, Baccio Baldinucci zugeschrieben.

II. VOLKSTÜMLICH - PROFANES DICHTEN

Entwicklungsgeschichtlich aber ist noch ein anderer Aspekt der Novellistik des endenden 14. Jahrhunderts möglich und notwendig. Der Zusammenfluß antiker Bildung und volkstümlicher Dichtung machte die Stärke und Eigenart der drei Florentiner Meisterwerke aus

(und so formal gesehen gehört freilich auch der ganz mittelalterliche Dante zu den neuzeitlichen anderen beiden). Nun gingen Volkstum und Bildung, Italienisch und Lateinisch für lange Zeit wieder auseinander. Das mußte eine literarisch ärmere Epoche werden; denn niemals kann Naivität ohne Bildung, und niemals Bildung ohne Naivität für sich allein das schlechthin Vollendete erreichen. Aber sich selbst überlassen, haben Volksdichtung und gelehrte Produktion manchen Ton gefunden, der dann der neuen orchestralen Fülle der Hochrenaissance zufloß. In Sercambis verwilderter, in Sacchettis schlichter Form ist die decameronische Vermählung des Lateinischen und Italienischen aufgehoben.

Sacchetti hatte eine glückliche Ader der volkstümlichen Lyrik. Die Ballata, das ursprüngliche heitere Tanzlied, das man beileibe nicht mit der nordischen — heroischen und romantischen — Ballade verwechseln darf, und dessen Form erst „die gelehrte Schule mit einem symbolisch spiritualen Inhalt erfüllt" hatte (Gaspary II, 75), wurde von ihm in alter leichter Heiterkeit gedichtet. Daneben pflegte er das Madrigal, eine erst im 14. Jahrhundert auftauchende einfach zierliche, von vornherein zur Komposition bestimmte Liedform geringen Umfangs und idyllischen Inhalts. Man erklärte Madrigal als Schäferlied, als mandriale, das bei der Herde, der mandra, gesungene Lied. In späteren Zeiten ist das Madrigal zur allgemeinen Gesellschaftständelei geworden und hat internationale Verheerungen angerichtet. Eine dritte Art volkstümlicher Lyrik, die unter Sacchettis Hand gedieh, ist die Caccia, die Jagd. Was hier in eiligen, kaum geregelten Versen gereimt wird und hinstürmt, bis der Schluß, die Chiusa, ein deutliches Atemschöpfen aufweist, kann eine Jagd in buchstäblicher, aber auch in übertragener Wortbedeutung sein, die Schilderung jeder stark bewegten Szene, an der der Dichter stimmungshaften Anteil nimmt.

Der eigentliche Volksdichter von Florenz aber für die längste Zeit des 14. Jahrhunderts ist Antonio Pucci, der ungefähr von 1310—1390 lebte. Er war Glockengießer, Glöckner und öffentlicher Ausrufer, er war durchaus Plebejer, fühlte sich jedoch als verantwortliche Stimme des Volkes und wurde als solche auch anerkannt. So trug er Lieder sozialen und politischen Inhalts vor, mit denen die Regierung als mit dem Ausdruck der öffentlichen Massenmeinung zu rechnen hatte. Hierzu bediente er sich mit Vorliebe des Sermintese oder Serventese, das in enger Reimstellung zu Bänkelsang und hinleiernder Berichterstattung geeignet war. Er fühlte sich auch historisch verpflichtet und suchte in seinem Centiloquio (dem „Hundertgesang", von dem er 91 Stücke fertigstellte) Villanis Chronik den Volksgenossen in Terzinen zugänglich und einprägsam zu machen. Den in den sechziger Jahren gegen Pisa geführten Krieg besang, vielmehr berichtete er in Oktaven, halb als Journalist, halb als Dichter die brühwarmen Neuigkeiten während der Ereignisse selber und vor Beendigung der Aktion vortragend. Doch füllten das Politische und Historische nur einen seiner dichterischen Bezirke. Mit großer Lebensfreude und starkem Sinn für das Reale beschrieb er in Terzinen das Treiben auf dem alten Markt (Le Proprietà del Mercato Vecchio), und in komischen „geschwänzten Sonetten" wußte er derb und satirisch von der Liebe zu singen. Im 15. Jahrhundert ist all dieses realistische und burleske, politische, soziale, verliebte und gelegentlich auch ganz sinnlos komische Reimen vielfach im Volke betrieben worden.

Hat hiervon alle Aufzählung füglich wieder zu unterbleiben, so muß um so nachdrücklicher eine andere Dichtungsart hervorgehoben werden, der sich Pucci ebenfalls widmete, die weit verbreitet war und von größter Bedeutung für die Hochrenaissance werden sollte. Er besang in landesüblichen Ottave rime allerhand Ritter- und Abenteuergeschichten des Mittelalters und trug auch diese Dinge selber vor. Es war formal genau der gleiche Bänkelsang



35. Florentiner Kupferstich des 15. Jahrhunderts in der Art des Pollaiuolo: Der sogen. Kampf um die Hose.

wie im Pisaner Kriegsbericht, und Pucci machte sich damit zu einem der vielen an Kunst und Bildung unter ihm stehenden, meist anonym gebliebenen Spielleute und Geschichtenerzähler, zu einem der Cantastorie, die den aus Frankreich stammenden Stoff durch zweieinhalb Jahrhunderte trugen und derart zersangen und entnationalisierten, daß schließlich die Phantasiewelt Ariosts in ihm ihren Körper finden konnte. In einer franco-italienischen Sprachmischung, in künstlerisch sehr heruntergekommenem Zustand, ihrer politischen Leitgedanken beraubt, zusammengequirlt in rein stofflicher Buntheit, tauchte die französische Epik in ihrer alten Tiradenform nach der Mitte des 13. Jahrhunderts in Oberitalien auf. Sie wanderte nach Mittelitalien und fand dort das italienisch volkstümliche Gefäß der Oktave. Die großen Schwerthiebe und das rauhe Soldatentum der Chansons de Geste, die von Karl dem Großen und seinen Paladinen berichten, waren mehr nach dem Herzen des Volkes, die Liebes- und ritterlichen Angelegenheiten der bretonischen Romane fanden bessere Aufnahme bei einem kultivierteren Publikum; aber allmählich, wie die Karlsepik ihren Ernst und die bretonische ihre Zartheit verlor, konnte sich all das zu toller Fabelklitterung zusammenfinden, und dem Cantastorie war jede Mischung willkommen, die ein zahlendes Publikum in Spannung erhielt und auch sicher zurückführte, wenn an spannendster Stelle die Fortsetzung für morgen versprochen wurde. Das stachelnde Abbrechen im erregenden Augenblick wird man noch bei Ariost wiederfinden. Die Freude an solchen Rittergeschichten, das Bedürfnis nach solchem Unterhaltungsstoff war so groß, daß sich neben den Oktavenfassungen auch prosaische herausbildeten. Andrea Magnabotti von Barberino, der 1431 in hohem Alter gestorben sein soll, hat den Ruhm, außer anderen ähnlichen Werken zwei noch heute als Volksbücher verbreitete Bearbeitungen dieser Stoffe gegeben zu haben. Die Reali di Francia erzählen

die merkwürdigste Geschichte des französischen Königsgeschlechtes, von dem ersten christlichen Kaiser des Altertums, von Constantin an bis zur Geburt Karls des Großen, der hier als wirklicher und direkter Nachkomme Constantins gilt. Es bedarf natürlich geheimer und wunderbarer Geschehnisse, um diesen wirklichen und direkten Zusammenhang herzustellen. Doch steht alles Wunderbare im Dienste der geschichtlichen Belehrung, und ein naives Gemüt wird die Illusion der Wahrheit empfangen. In dem anderen Roman dagegen geht es total märchenhaft zu. Er heißt nach seinem Helden Guerino il Meschino, der „armselige" Guerino. Seine Armseligkeit besteht darin, daß er in bedrückter Lage aufwächst und seine fürstliche Herkunft nicht kennt. Aber nach zweiunddreißig Jahren, nach übervielen Heldentaten gegen die Ungläubigen und nach Märchenerlebnissen aller Art, worin auch die Fee Alcina eine Rolle spielt, befreit er seine unglücklichen Eltern und erkennt sie hinterdrein. Alle Kunst, alle seelische Vertiefung fehlt diesen Geschichten, die in bloßer Stofflichkeit schwelgen. Aber der Bänkelsang der Cantastorie und die Prosabücher nach Art der eben skizzierten gleichen zwar unordentlichen, doch vollgepfropften Vorratskammern, deren Inhalt vor Verderben geschützt ist. Stößt einmal ein Dichter darauf, so wird es eine freudige Überraschung geben, für ihn und die Welt.

III. VOLKSTÜMLICH - GEISTLICHES

Die Gesänge der Cantastorie schlossen an möglichst spannender Stelle, und dieses Mittel zur Reizung der Neugier hat, wie gesagt, auch Ariost beibehalten, freilich indem er ihm einen ästhetisch tieferen Zweck gab. Aber am Anfang eines jeden Gesanges — und das wird bei Ariost nicht mehr der Fall sein — stand eine religiöse Anrufung. Man darf das nicht als etwas allzu Äußerliches auffassen. Gewiß wurde es schließlich gedankenleer als übliche Eingangsformel hingeleiert, und der Cantastorie dachte beim Aufgesang so wenig innerlich an die Jungfrau Maria, wie der französische Balladiker des Mittelalters den im Abgesang obligatorisch anzurufenden Fürsten als einen wirklichen „prince" nahm. Aber in der überkommenen religiösen Eingangsformel, so gedankenlos sie war, spiegelt sich zum mindesten die Gedankenlosigkeit eines in Kern und Masse katholischen Volkes. Bewußtes Heidentum ist doch immer nur die Sache einiger Individuen gewessen, ihre Zahl ist geringer als man gewöhnlich annimmt, Boccaccio z. B. gehört nicht zu ihnen. Die Menge des Volkes, und sehr viele bedeutende Renaissance-Individuen mit ihr, hing am Katholizismus und suchte die irdische Genußsucht und den heidnischen Enthusiasmus mit dem Christentum zu vereinen. So hat es denn die ganze Epoche hindurch auch eine geistliche Literatur gegeben, und je nackter bei Einzelnen das Heidentum hervortrat, um so schroffer klangen auch die Bußmahnungen einiger Prediger und Dichter. —

Um zu zeigen, daß die Eigenart eines Künstlers, eines Volkes und einer Epoche weniger in ihren dichterischen Stoffen als in der Art der Stoffbehandlung zu suchen, daß das Forschen nach den „Quellen und Motivwanderungen für den Literarhistoriker von sekundärem Interesse" sei, daß er vor allem dem „Wie?" und weniger dem „Woher?" nachzugehen habe, stellt Bédier in seinem Buch über die Fabeln den gleichen Novellenstoff in der Fassung Bandellos und Lafontaines nebeneinander. Der Gatte nimmt verkleidet seiner schuldigen Frau in der Kirche die Beichte ab. Bei dem Italiener des 16. Jahrhunderts endet die Geschichte blutig, bei dem Franzosen geht sie komisch aus (wie übrigens auch schon bei Boccaccio). Frappanter noch als die Ungleichheit im Wie? zwischen Nation und Nation, Epoche und Epoche, wirkt die gegensätzliche Behandlung, wenn sie im gleichen Volk und fast zur gleichen Zeit dem gleichen Thema

zuteil wird. Ein Meisterstück solcher Konfrontierung kann man bei Gaspary (II, 65) finden, der damit aber keineswegs die Absicht verband, etwas gegen das Quellensuchen zu unternehmen. In ungetrübter Heiterkeit erzählt Boccaccio von der grausigen Erscheinung des büßenden Ritters, der allnächtlich die Geliebte jagen, erdolchen und ins Feuer werfen muß. Der Ritter büßt Selbstmord, und die Frau büßt ihre Grausamkeit, denn sie erhörte die Liebe des Ritters nicht und ward so schuldig an seinem sündhaften Tode. Also, ist der Moralschluß der Betrachtenden, also soll man nicht grausam sein und den Geliebten erhören. Boccaccio mag die Geschichte in der Kirche gehört haben, sie war eines jener Exempla, mit denen die Mönche ihre Predigten schmückten und belebten, jener novellistischen, meist stark auftragenden und übertreibenden Musterbeispiele für Laster und Tugenden, Strafen und Belohnungen. Als christliches Exemplum (sowie Boccaccio selber eines in der „Griseldis" bringt) war die Erscheinung natürlich anders motiviert — das Paar hatte durch Ehebruch und Gattenmord gesündigt —, und dem Publikum war eine andere Lehre zugedacht als die des „Liebt Euch!" Genau um die gleiche Zeit, in der der Decamerone entstand, und im selben Florenz schrieb der Dominikaner Jacopo Passavanti seine schaurig wuchtige Fassung des Legendenmotivs. Er stellte um 1354 den Specchio della Vera Penitenza, den „Spiegel der wahren Buße" zusammen, ein zwischen Sermon und Erzählung schwankendes oder die Novelle der Kirche dienstbar machendes Buch, das aus früheren Predigten des Fünfzigers erwachsen war. Predigten in kraftvoller Vulgärsprache und erfüllt von mehr oder minder ausgebauten legendarischen und novellistischen Elementen fanden dauernd ein gläubiges und hingerissenes Publikum, auch im folgenden Jahrhundert, und der franziskanische Wanderprediger Bernardino Albizzeschi aus Siena, der 1444 starb, darf einen Platz auch in der Literaturgeschichte beanspruchen.

Während diese Mönche berufsmäßig die Vulgärpredigt mit novellistischen Einflechtungen pflegen, bedient sich die heilige Katharina von Siena für ihr christliches Werben vor allem der Briefform. Sie wurde als Tochter eines Färbermeisters 1347 geboren, hatte schon sechsjährig eine fromme Vision, wurde frühzeitig Nonne, trieb die Askese und Selbstpeinigung zum Äußersten, wirkte aber auch mit leidenschaftlicher Hingabe für das Wohl ihrer Mitmenschen als Krankenpflegerin und Beraterin, bekehrend und mahnend, sozial und politisch. Sie genoß großes Ansehen, Gesandtschaften wurden ihr übertragen, weltliche und Kirchenfürsten hörten auf sie. Sie verzehrte sich früh und starb als Dreiunddreißigjährige. Zur offiziellen Heiligen erhoben wurde sie 1461. Katharina von Siena hat ohne alle gelehrte Bildung geschrieben. Ihr Libro della Divina Dottrina, worin die Seele Fragen an Gott stellt, ausführliche Antwort erhält und Dankgebete spricht, soll in visionärem Zustand diktiert worden sein. Dieser Traktat führt zusammenfassend dieselben christlichen und asketischen Gedanken aus, die in Katharinas 385 Briefen wieder und wieder erörtert werden. Sie schreibt an Leute aller Stände und Berufe, Fürsten und Plebejer, geehrte wie anrüchigste Persönlichkeiten. Immer ist es ein Wirken für christliche Heilslehren, immer kommen ihre Grundwahrheiten, Anschauungen, Bitten und Gebete aus wärmstem Herzen, immer ist sie voller Phantasie, aber gelegentlich entgleisen ihre Bilder ins Peinliche, Süßliche, unpassend Familiäre, Rohe.

Halten sich all diese Schöpfungen, die Briefe, Traktate, Predigten und Predigtnovellen (worunter hier auch jedesmal nur eine repräsentierende Auswahl getroffen wurde), an der Peripherie des eigentlich dichterischen und literarischen Gebietes und gehören im Wesentlichen zur Theologie, so sind die „Lauden" wirkliche Poesien, und bei aller Religiosität sogar oft sehr weltliche. Die Lauda, der Lobgesang, ist ein Kirchenlied in italienischer, dem Volk verständlicher



35. Holzschnitt aus dem Dialogo della serafica virgine Santa Caterina da Siena della Divina Providentia. Nach dem 1483 in Venedig erschienenen Druck im Kupferstichkabinett zu Berlin.

Sprache, während die offiziellen liturgischen Hymnen durchaus lateinisch abgefaßt sind. In Umbrien im Jahre 1260 hat die fanatische Büßerbewegung der Flagellanten oder Disciplinati diese Dichtungsart entstehen lassen. Das Volk wollte seinem heißen Gefühl eigene Worte geben. Es gab ihm die volkstümliche Form der Ballata. Fra Jacopone von Todi, der bis zum Wahnsinn leidenschaftliche Büßer und Entsager, ist der Dichter der schönsten alten laude spirituali. Das 15. Jahrhundert war reich an solchen Lauden, denen freilich nicht mehr die ganze Strenge und Wucht der alten Zeit innewohnte. Immerhin: eine neue Büßerbewegung, die 1399 von Frankreich nach Ober- und Mittelitalien drang, der Zug der „Weißen" (nach ihren Leinenkleidern Bianchi genannt), brachte in redlichem Geißel-schwingendem Enthusiasmus die Lauda zu neuen Ehren. Sie wurde auf ganz weltliche Melodien gesungen, manchmal sogar höchst unzweideutigen Liebesliedern nachgedichtet, war aber ehrlich gemeint. Und ich weiß nicht, warum uns am 15. Jahrhundert befremden soll, was wir als eine heilig ernste Gepflogenheit der Heilsarmee noch heute im Schwange sehen. Laudendichter waren nicht nur Leute aus dem Volke, sondern auch Männer der gelehrten Richtung und Hochgestellte. Auch der adlige Venetianer Lionardo Giustiniani, der ein gelehrter Humanist und Staatsmann und dazu ein berühmter volkstümlicher Liederkomponist war — eine gewisse Canzonettenart hieß nach ihm Giustiniane — hat Lauden gedichtet, und ebenso Lorenzo de' Medici.

Aus dialogischen Lauden waren bei den Bruderschaften der umbrischen Disciplinaten erste primitive und fromme Kirchenspiele erwachsen, die das 14. Jahrhundert als „Devotionen" weiter entwickelte. Schaulust und weltliches Interesse kamen hinzu, und die Rappresentazione sacra, die im 15. Jahrhundert (in Florenz besonders) blühte, war kein ganz „heiliges" Produkt mehr. Zu viel Prunk wurde angehäuft, und manche Rappresentation war ein dramatisierter Roman, eine Abenteuerkette, worin das Religiöse auch nur ein Roman-Element bedeutete. Man hat eine ähnliche Entwicklung in den französischen Mysterienspielen, aber ein in seiner Art klassisches Mysterium wie die Greban'sche Passion ist den Italienern nicht gelungen, wie sie ja auch später auf dem Gebiet des regelmäßigen Dramas nur Anreger und Beginner, nicht Führende zu sein vermochten. Es ist eine merkwürdig seltsame Tatsache — lehrreich genug für das geheimnisvoll Irrationale aller Kunst und Kunstbegabung —, daß die Italiener, die ein romanisches Volk sind wie Franzosen und Spanier, die ein gesellschaftliches Volk sind und kunstfreundliche Fürstenhöfe genug besaßen, dennoch im dramatischen Ge-

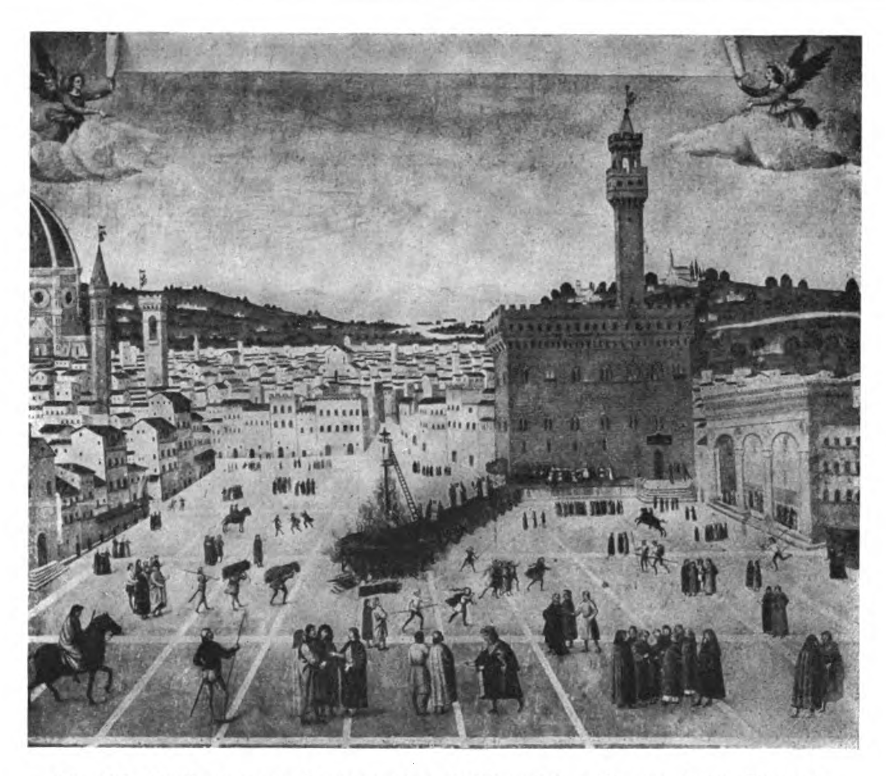
stalten stark hinter Franzosen und Spaniern zurückblieben, während sie in Lyrik und Epik das Vollkommene schufen. — Nun weiß ich nicht: soll ich die Rappresentationen auf Seiten des Christen- oder Heidentums jener Epoche buchen? Zu beidem ist gleichviel Anlaß gegeben. Sie beweisen, daß ständig christlicher Sinn im Volke lebt, sie beweisen aber auch, wieviel Weltlichkeit sich mit diesem Christentum verträgt.

Den unglücklichsten Laudendichter des ausgehenden Jahrhunderts, der seine religiösen Gesänge Karnevalsmelodien anpaßte, Girolamo Savonarola läßt Gaspary eben dadurch zu Fall kommen, daß er als Sittenreformator und theokratischer Herr von Florenz „den mittelalterlichen Asketismus übertrieb und nicht bemerkte, wie sich die Zeiten geändert hatten" (II, 199), und Voßler[10]) drückt die gleiche Ansicht noch entschiedener aus: es sei „bekannt, wie kläglich seine wohlgemeinten, aber unzeitgemäßen religiös-politischen Reformversuche — eine letzte Reaktion des Mittelalters gegen die Renaissance — an der Indifferenz des Volkes scheiterten". Dem gegenüber aber muß doch darauf hingewiesen werden, daß Savonarola immerhin eine Zeitlang tatsächlicher Herr über die kultivierteste und geistigste Stadt Italiens war und daß ihn die Kurie durch den Kardinalspurpur zu gewinnen suchte, ehe sie den Kampf mit seinem widerspenstigen Asketismus aufnahm, daß sie also ihres Sieges und der Kläglichkeit der gegnerischen Sache durchaus nicht so gewiß war. Und endlich: 1498 wurde Savonarola verbrannt, und keine fünfzig Jahre später begann das Tridentiner Konzil und mit ihm in voller Deutlichkeit die Gegenreformation, der Italien rasch genug erlag. Eine verbreitete, im Volk verwurzelte Sache von Festigkeit und Dauer ist das Heidentum nach alledem in Italien gewiß nicht gewesen. Und man muß für Savonarolas Sturz einen besonderen Grund suchen. Mich überzeugt, was Franz Xaver Kraus in seiner Studie über Vittoria Colonna[11]) schreibt: Savonarola sei erlegen, weil er das Ausland zu seiner Hilfe herbeirief, während der fürchterliche Borgia-Papst, Alexander VI. „an die Spitze der nationalen Bewegung" trat. Das vaterländische Gefühl hat hier eine große und wohl entscheidende Rolle gespielt. Was man das italienische Heidentum nennt, war zu einem sehr großen Teil patriotische Selbstbesinnung auf die antike römische Größe und romantische Sehnsucht danach. Die Italiener waren vielfach römisch-heidnisch, wie die Deutschen vor hundert Jahren mittelalterlich-katholisch waren. Diese patriotisch-romantische Färbung hatte die Rückkehr zur Antike schon bei Petrarca, und der gesamte italienische Humanismus hat sie im höchsten Grade besessen. —



37. Savonarola. Gemälde von Fra Bartolommeo im Kloster S. Marco zu Florenz.

Wie man die Rappresentationen nicht einseitig dem Christentum zuschieben kann, so darf man sie auch nicht einseitig der Vulgärdichtung zurechnen. Ein humanistischer Ein-

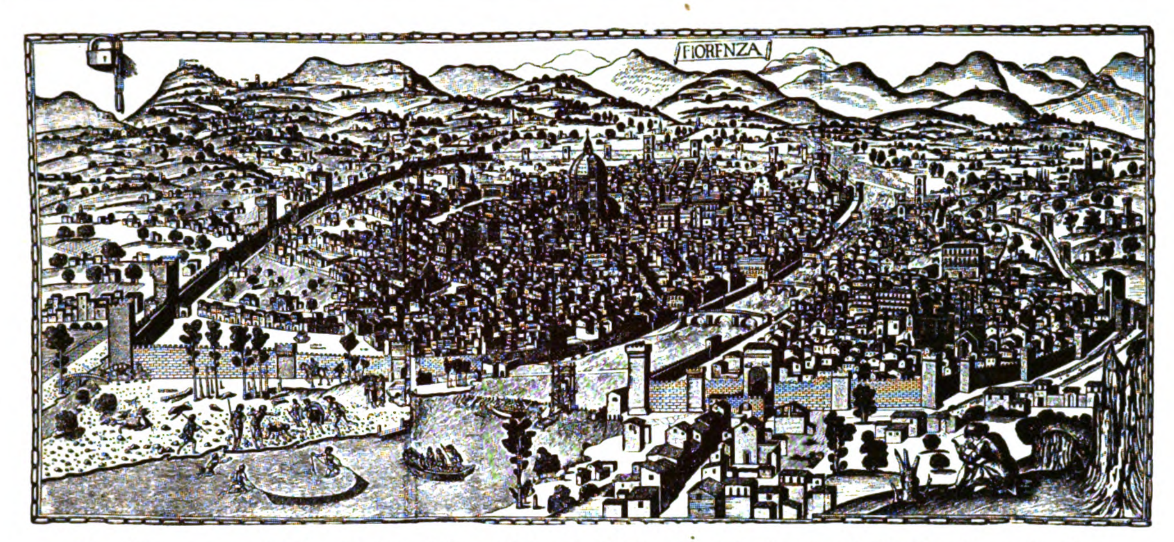


38. Die Verbrennung Savonarolas 1498 auf der Piazza della Signoria.
Gemälde eines unbekannten Meisters im Kloster San Marco.

schlag, ein Mitwirken der Gebildeten ist zu spüren, Lorenzo de' Medici hat sich auch in dieser Dichtungsgattung versucht. Man kann wohl sagen, daß hier etwas vom neuen Zusammenstrom der getrennten Kräfte Volkstum und Bildung bemerkbar wird; freilich ist das volkstümliche Element das bei weitem vorherrschende, und die Bildung erbarmt sich seiner ein bißchen hochmütig und spielerisch.

IV. DER HUMANISMUS

Seit Petrarcas und Boccaccios Tode ging der Humanismus eigene Wege. Unter jenen epigonischen Nachahmungen der Tre Corone befindet sich auch eine Fragment gebliebene, die ihr moderner Herausgeber und Erklärer, Wesselofsky, das Paradiso degli Alberti genannt hat. Es ist der schlecht komponierte und vielfach trockene Altersroman des gegen 1445 gestorbenen Dichters Giovanni Gherardo da Prato, der sich im Eingang begeistert zu Dante, Petrarca und Boccaccio bekennt und ihnen allen in wirrer Mischung als visionärer Reisender, Gelehrsamkeitskrämer und Geschichtenerzähler zu folgen bemüht ist. Aber ein Teil des Romans (B. 3—5, die letzten überlieferten) führt ins „Paradies der Alberti", eine Villa bei Florenz, und hier verwandelt sich die plumpe Dichtung mehrfach in lebendige, offenbar wahrheitsgetreue Erinnerung und Sittenschilderung. Die besten und gelehrtesten Männer der Epoche, unter ihnen Coluccio Salutati, der um Petrarcas „Africa" Sorge trug, sind beisammen und plaudern und diskutieren, wie man fraglos damals diskutiert hat. Es ist der Kreis der Humanisten, die nun ein ganzes und reichliches Jahrhundert hindurch als eine Menschen-



39. Florenz um 1490. Gleichzeitiger Holzschnitt im Staatl. Kupferstichkabinett zu Berlin.

klasse und ein Stand für sich, immer in Freundschaft und mehr noch in wilder Feindschaft zusammengeklettet, die Träger der italienischen Bildung und des italienischen Fortschritts waren, zugleich aber in ihren lateinischen Werken aufspeicherten, was sonst wohl der eigentlich italienischen Literatur zugeflossen wäre, und so denn auch zu einer zeitweisen Verarmung der von ihnen zumeist verachteten Vulgärdichtung beitrugen.

Eine merkwürdig zwiespältige Sache ist dieser italienische Humanismus, der zum abendländischen Humanismus schlechthin wurde und Renaissance und Reformation auf seinen Schultern trug. Nirgends hat man den Genuß, sich über ihn völlig freuen oder völlig entrüsten zu dürfen. Welche Fragen man auch an ihn stellt, um sein Wesen zu erfassen — auf keine läßt sich mit einem alleinigen „Ja" oder „Nein" antworten. Gehört der Humanismus in die Betrachtung der italienischen Literatur mit hinein? Doppelt „nein" für eine übergroße Zahl seiner Anhänger, denn sie schrieben lateinisch, und ihre lateinischen Schriften waren keine Dichtungen, auch da nicht, wo es Dichtungen sein sollten. Und doch auch wieder „ja", selbst für diese humanistische Durchschnittsmasse, denn stärkste und unmittelbare Anregung floß der italienischen Literatur daraus zu. Ist sie aber in gutem Sinne durch den Humanismus gefördert worden? Wiederum „ja" und „nein"; denn aller Glanz der Hochrenaissance ist hierauf zurückzuführen, und alle peinliche Überschätzung leerer Form, alle Rhetorik — bis auf den heutigen D'Annunzio — wurzelt in humanistischer Kunstübung und Weltanschauung. Und ebenso zwiespältig ist das Menschentum der Humanisten, womit nicht gesagt wird, daß es gute und böse Leute unter ihnen gab wie in jeder Gruppe, womit vielmehr das übergroße Widerspruchsquantum in den Seelen der Einzelnen betont werden soll. Sie waren leidenschaftliche Patrioten, leidenschaftliche Arbeiter, leidenschaftliche Verehrer des Altertums, und in alledem echt. Und dieselben Männer — wie man ja etwas davon schon in Petrarca keimhaft gesehen hat — waren eitle Gesellen und schmutzige Revolverjournalisten der käuflichsten Sorte. Sie trennten Kunst und Realität, indem sie die schamlosesten Lasterverse schrieben und bieder lebten, aber sie trennten auch beides, indem sie tönende Moraltraktate verfaßten und sich gar nicht daran gebunden hielten, für Freiheit und Treue auch im Politischen schwärmten und den perfidesten kleinen Tyrannen unterstützten. Sie waren ebenso gute



40. Lorenzo Valla. Stich von Th. de Bry.

Christen als Heiden. Und sie waren mit alledem gar nicht einmal durchweg bewußte Heuchler. Viel eher schwankende und untiefe Stimmungsmenschen, die sich am schweren Wein der Antike berauschten und im überreizten Gefühl ihrer eigenen Würde und Sendung den sittlichen Halt verloren. —

Der Humanismus hat als Philologie begonnen und ist zu einem großen Teil Spezialwissenschaft geblieben — auch da wo er etwas anderes zu sein vermeinte und als etwas anderes, z. B. als Staatskunst, eingeschätzt wurde. Mors et vita in manu linguae, ist die Zauberformel dieser Strömung und Epoche, woraus ihre Vorzüge und Schäden gleichermaßen zu erklären sind.

Die Entdeckerfreude an antiken Handschriften stand am Anfang der Bewegung. Poggio Bracciolinis Ruhm stützte sich vor allem hierauf, und daß er die geliebten Alten „aus dem Kerker der Barbaren" befreite, d. h., aus Deutschland und Frankreich heimholte, ward ihm besonders angerechnet. Mäzenatische Altertumsverehrer wie Niccolò Niccoli statteten den philologischen Forschungsreisenden aus, sorgten für Bücherkopien und Bibliothekseinrichtungen. Neben dem rein literarischen Interesse stand das archäologische an Münzen, Statuen und Bauten. Zur Sammelarbeit trat die wissenschaftliche. Man läuterte seine lateinischen Kenntnisse, und Lorenzo Valla behauptete, in seinen berühmten „Elegantien der lateinischen Sprache" gebe es „zweitausend Dinge, die vorher unbekannt gewesen" (Voigt I, 468). Die Kenntnis des Griechischen stand an Tiefe und Verbreitung immer in weitem Abstand an zweiter Stelle. Griechische Gelehrte, wie Manuel Chrysoloras, der Ende des 14. Jahrhunderts in Florenz zu dozieren begann, führten es ein, einige italienische Humanisten, wie der edle Venetianer Francesco Barbaro und der ebenso berüchtigte als berühmte, viel umgetriebene Francesco Filelfo von Tolentino zeichneten sich darin aus, Übersetzungen aus dem Griechischen ins Lateinische bilden einen besonderen Zweig der humanistischen Wissenschaft, und an der Florentinischen Akademie hat der Platonismus eine wesentliche Rolle gespielt. Aber immer muß daran festgehalten werden, daß die humanistische Bewegung eine durchaus lateinische war, daß die italienische Renaissance auf lateinischer Grundlage ruht. Auch Hebräisch wurde getrieben, aber ebenfalls in geringerem Maße. Die Wege der „Philologia sacra" führen aus Italien heraus.

Eng mit der eigentlichen Philologie verknüpfte sich die Geschichtswissenschaft. Übersetzung antiker Historiker, Darstellung der antiken Geschichte, Geschichte des eigenen Landes, der nahen Vergangenheit und Gegenwart sind die (nicht chronologische) Stufenfolge der Ent-

wicklung. Dem Leonardo Bruni aus Arezzo (daher „Aretino"), der viel aus dem Griechischen übersetzt und mehrere Werke über die antike Geschichte verfaßt hat, legten 1444 die Florentiner beim feierlichen Leichenbegängnis seine Geschichte der florentinischen Republik auf die Brust; Flavio Biondo schrieb, mehr auf kritische Gelehrsamkeit als humanistischen Redeschmuck bedacht, die Geschichte Italiens vom Sinken des römischen Reiches bis auf seine Gegenwart.

Politisches und Autobiographisches mischt sich in die Geschichtsbetrachtungen Enea Silvio Piccolomini's, der als Dichter die weit verbreitete Liebesgeschichte „Euryalus und Lucretia" schrieb, und der sich als Papst Pius II. nannte und durch diesen Aufstieg zur höchsten Kirchenwürde aus verhältnismäßig geringen Ämtern sein staatsmännisches Können erwies. Er war, möchte man sagen, Politiker, obschon er Humanist war; denn die Masse der Humanisten fühlte sich zwar zur Politik berufen, verwechselte aber die klangvolle Rede mit politischem Denken und Handeln. Freilich standen eben die schöne Rede und der großartige Schriftsatz überall hoch im Preise, und so kam es, daß die Staatskanzleien der einzelnen Höfe mit Vorliebe Humanisten beschäftigten, weswegen der Humanist als Gesandter ebensowohl Verwendung fand, wie als Erzieher, Professor und Journalist. Politischen Journalismus nämlich muß man viele Humanistenbriefe, Streit- und Schmähschriften nennen.



AENEAS SILVIVS SENENSIS, POSTEA PIVS .II. NOMINATVS.

Sum Pius Æneas fama notißimus Orbi,
Quem rexi Pastor, Scriptor & institui.
Quæstio nulla ferè est, in qua non docta reliqui
Argumenta mei fertilis ingenij.

41. Enea Silvio Piccolomini. Stich des Philipp Galle. Aus dem Werk: Virorum doctorum de disciplinis bene meritium effigies. Antwerpen 1572.

Bei der ungeheuren Wichtigkeit, die sie ihrer eigenen Persönlichkeit beilegten, ging die politische Polemik der Humanisten oft genug in wüsten persönlichen Zank über, und die Invektive, die ebensogut literarische Gründe haben konnte, häufig auch aus reinem Neid entsprang, ist die berüchtigtste Gattung ihrer Produktionen. Die Kämpfe zwischen Poggio und Filelfo, zwischen Valla und Poggio haben besonderen Ruhm geerntet.

Man sollte meinen, daß ständige Blickrichtung auf die großen Alten den persönlichen Zänkereien ein Gegengewicht im Philosophischen schaffen mußten. Es war nur in beschränktem Maß der Fall. Den Moral-Abhandlungen tut das rhetorische Moment zu großen Abbruch. Theoretisch hat der wilde Streithahn auf persönlichem, politischem und historischem Gebiet, Lorenzo Valla, zugleich der Mann der Elegantiarum, das Wertvollste geleistet. Er hat die mittelalterliche Philosophie bekämpft, eine hedonistische Weltanschauung gelehrt,



42. Marsilio Ficino.
Stich von Philipp Galle.

dem freien Denken Vorschub geleistet, gleichzeitig aber, indem er Wissen und Glauben trennte, am Christentum festgehalten und die höchste Lust in den Himmel verlegt. Brief und Dialog sind die Formen, deren er sich bedient, und die Gespräche De Voluptate ac Vero Bono vom Jahre 1431 stehen an vorderster Stelle.

In dem geistigen Ringen jener Zeit zwischen Christen- und Heidentum verhält es sich durchaus nicht immer so, daß der eine nur Christ, der andere nur Heide ist, und ebensowenig läßt sich in dem anderen großen Zeitproblem, dem Kampf zwischen Aristoteles und Plato, jeder einzelne Humanist mit ausschließlicher Bestimmtheit in die Schlachtreihe des Aristoteles oder Plato stellen. Plato und Plotin fanden ihre beste Stätte im mediceischen Florenz, wo sich eine wahre Platonische Akademie bildete. Hier versuchte Marsilio Ficino um 1482 in seiner Theologia Platonica Platonismus und Christentum ineinander zu verschränken, Philosophie und Glauben schwärmerisch neu zu vereinigen, und Giovanni Pico della Mirandola, der in frühesten Jahren für ein Wunder an Geist und Wissen galt und schon zu den Berühmtesten zählte, als er 1444, erst zweiunddreißigjährig, starb, hinterließ das unvollendete Werk De Concordia Platonis et Aristotelis, worin er den Streit zwischen den Lehren des Aristoteles und Plato zu schlichten strebt. Synthese ist die große Bemühung der Florentiner. In Florenz haben die drei Dichter des Anfangs Bildung und Volkstum verschmolzen, hier ist der Ausweg aus dem philosophischen Zwiespalt der Zeit gesucht, hier auch besonders schön die neue Vereinigung des Humanismus und der volkstümlich nationalen, eigentlich italienischen Literatur vollzogen worden.

Im Streben zur Synthese — was er freilich nicht mit der friedvollen Synthese selber hätte verwechseln sollen — sieht Max Deutschbein[12]) ein Hauptcharakteristikum der Romantik. Und einige Verwandtschaft zwischen der Sinnesart der Romantik und des Humanismus ist fraglos vorhanden, ohne daß freilich Verwandtschaft: Dasselbigkeit bedeutet. Ich meine nicht nur die mystische Sehnsucht der florentinischen Neuplatoniker (die aber den der eigentlichen Romantik versagten Ruhepunkt im sicheren Gott findet). Auch die rückwärts gewandte Sehnsucht zur Antike, die allen Humanisten gemeinsames Grundgefühl ist, kann, wie Benedetto Croce mehrfach, in der Ariost-Studie[13]) z. B., betont, romantisch genannt werden. Vor allem aber romantisch und durchaus allen Humanisten eigen ist das ungeheure Ich-Gefühl.

Es beherrscht ihre Dichtung, und Dichter wollten sie alle sein, mindestens schmiedeten fast alle lateinische Verse. Zwischen Philologie und Poesie wurde nicht scharf getrennt, und wie man die wissenschaftlichen Werke der Alten nachbildete, so formte man auch ihre Dichtungen nach. Ein gewisser Lyrismus tropfte selbst in die trockensten und gequältesten dieser künstlichen Erzeugnisse aus dem doppelten Quell eben der Sehnsucht nach der Antike und der Ich-Berauschtheit. Drei Hauptformen lassen sich in der massenhaften Produktion unterscheiden. Einmal sucht der Humanist, auch wenn er selber (was vorkam) ein maßvoller Mensch ist, in nachahmenden Versen, in Elegien, Satiren und Epigrammen, die ganze Weltlust

und frohe Schamlosigkeit der Antike auszukosten. Das Tollste leistete sich hier in einem Jugendwerk um 1425 Antonio Beccadelli. Seine pornographische Epigrammsammlung Hermaphroditus wurde mit Entzücken gelesen, ganz besonders ihrer Klassizität wegen, wurde aber auch heftig bekämpft. Es ist kein Anlaß, den Beccadelli selber für einen widernatürlich lasterhaften Menschen zu halten, doch „seine Reue über die Untat der frivolen Muse" (Voigt I, 480) war sicherlich auch eine behaglich lächelnde, als er an Cosimo de' Medici das Epigramm richtete:

> **Hic foeces varias Veneris moresque prophanos**
> **Quos natura fugit, me docuisse piget.**
>
> (Daß ich hier mancherlei Schmach der Venus und heidnische Bräuche,
> Denen Natur sich verhüllt, lehrhaft besungen, ist schlimm!)



43. Giovanni Pico von Mirandola.
Gemälde eines unbekannten Meisters. Florenz, Uffizien.

Das zweite Gebiet ist die persönliche Polemik, wo die Unterscheidung zwischen Prosa-Invektive und poetischer Satire naturgemäß eine äußerliche und gleitende bleibt. Man kann sehr dichterisch in Prosa höhnen und schimpfen und das Gleiche sehr prosaisch in Hexametern besorgen. Nach vollerem Lorbeer aber und reichlicherer Bezahlung als mit dem Angriff läßt sich mit der Verherrlichung, dem Panegyrikus, streben. Die Antike hat episch Götter, Heroen, Stammväter von Königsgeschlechtern besungen; so besingt der Humanist den oder jenen Gewaltherrn einer italienischen Stadt. Dabei kann er den Virgil nachahmen, zugleich modernen Stoff behandeln und durch Schmeichelei Geld verdienen; dabei aber auch — und das ist das Innerlichste und das Lyrische an dieser sonst handwerksmäßigen Angelegenheit — sich selbst als den Verteiler des Ruhms und damit als den begnadenden Erhalter seines Helden fühlen. Ein Epos in vollen vierundzwanzig Büchern wollte Filelfo um die Mitte des 15. Jahrhunderts auf den Mailänder Herzog dichten, und auf acht Bücher hat es seine „Sforziade" gebracht.

Gegenüber der Fülle lyrischer und epischer Nachahmungen und Variationen der Antike, worüber hinaus freilich doch wohl nur die in anderm Zusammenhang zu nennenden beiden: Polizian und Pontano zu wirklicher, originaler neulateinischer Dichtung gelangten, ist die Kargheit an neulateinischer Dramatik, besonders der tragischen, eine erstaunliche. Gaspary hat am Schluß seiner zu früh (vor Tasso) unterbrochenen italienischen Literaturgeschichte das Fehlen des „dramatischen Meisterwerkes" in Italien damit erklärt, daß der

44. Handschrift des Angelo Poliziano.

Renaissancezeit die Reife zur dramatischen Gestaltung gefehlt habe, späterhin aber, als im 17. Jahrhundert bei anderen Nationen das Drama blühte, sei Italien schon im Verfall gewesen. Wenn nur nicht Frankreich im 15. Jahrhundert die Greban'sche Passion hervorgebracht hätte! Und wenn man wirklich behaupten könnte, daß Versailles oder Madrid oder London im 17. Jahrhundert kulturell und gesellschaftlich höher gestanden hätten als Florenz und manche andere italienische Stadt während der Renaissance! Nein, alles Erklären verschleiert hier nur das im Letzten Unerklärliche jeder Kunstentfaltung. —

Von dem starken Mangel an Dramatik aber abgesehen, ist es eine mächtige Produktionsfülle und -Mannigfaltigkeit, die vom Humanismus ausging. Und in gewissem Sinne brachte er der italienischen Literatur gegenüber durch seine räumliche Verbreitung ein, was er durch seine lateinische Exklusivität sündigte. Er blieb nicht auf die Herdstelle Florenz beschränkt; das päpstliche Rom, die Republiken Genua, Venedig, Verona, Siena, die Universitäten Padua und Pavia, die Fürstenhöfe der Visconti in Mailand, der Este in Ferrara, der Gonzaga in Mantua, die Malatesta in Rimini, das königliche Neapel — ganz Italien nahm den Humanismus auf, und so trug er gewaltig dazu bei, daß aus der toskanischen Literatur eine allgemeine italienische wurde. Nicht vergessen soll man bei alledem freilich den ungeheuren technischen Fortschritt, dessen Mitwirkung Heinrich Morf in seiner grandiosen Gesamtskizze der romanischen Literaturen[14]) so scharf betont: daß nämlich „die Erfindung der Buchdruckerkunst eben zur rechten Zeit (1465) kam, um all diesem neuen Denken Flügel zu leihen."

Als eine absolute und ausnahmslose darf übrigens die Ausschließung der Muttersprache bei den Humanisten zu keiner Zeit betrachtet werden, so sehr auch die meisten von ihnen im 15. Jahrhundert das Volgare mißachteten. Einige pflegten das Italienische neben dem Lateinischen, wie denn der schon erwähnte Lionardo Giustiniani, hochangesehen als Latinist und Graecist, als Gesandter und Prokurator der Republik Venedig, seine Liebeslieder und Lauden im Volkston dichtete. Andere drückten ihr klassisches Ideal in klassizierender italienischer Sprache aus. Der Florentiner Leon Battista Alberti, der in beiden Sprachen schrieb, beendete 1441 eine große italienische Abhandlung Della Famiglia, worin er sittliches Familienleben nach Xenophon zeichnete, und ebenso in Florenz gab in Anlehnung an Cicero, doch in Dialogform, der Humanist Matteo Palmieri seine Lehren vom bürgerlichen Leben: Della Vita Civile in italienischer Sprache. Mit der Terzinendichtung La Città di Vita („Lebensstadt") schloß er sich bei neuplatonischem Gedankengang formal an Dante, und das gebildete epigonische Dichten schwieg die ganze Epoche hindurch nicht. Dabei konnte es geschehen, daß Boccaccios wundervolle Ineinanderschmelzung des





45/46. Angelo Poliziano. Vorder- und Rückseite einer Medaille.

Italienischen und Lateinischen gelegentlich durch Übertreibung des Lateinischen ganz entstellt wurde.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den „drei Kronen" hörte nicht auf; im Kreise der florentinischen Akademiker übersetzte Ficino Dantes *De Monarchia* ins Italienische, und Cristoforo Landino schrieb einen Platonischen Kommentar der Göttlichen Komödie. Das wichtigste Faktum ist aber wohl, daß Alberti ausdrücklich für die Gleichberechtigung der italienischen Sprache eintrat und schon 1441 einen italienischen Dichterwettkampf im Dom von Florenz herbeiführte. Sein hierbei gemachter Versuch, antike Rhythmen im Volgare nachzubilden, zeigt deutlich, wie frühzeitig in Florenz um die neue Vereinigung des Volkstümlichen und Humanistischen gerungen wurde. Ja, man könnte zweifelhaft sein, ob für diese Stadt überhaupt jemals die völlige und starre Trennung der beiden Elemente bestanden habe.

V. DIE NEUE VERSCHMELZUNG

Unerreicht ist der florentinische Ruhm innerhalb der italienischen Literatur. Zu Florenz gehören die drei Beginner, zu Florenz gehört Machiavelli, der die höchste Weltbedeutung unter den drei Führenden der Hochrenaissance errang, und in Florenz besonders haben zwischen dem Renaissancebeginn und ihrer Vollendung Volgare und Humanismus nach langer Getrenntheit die notwendige Neuvermählung vollzogen. Ganz allein allerdings, wie den ersten, kann Florenz diesen Ruhm nicht mehr für sich in Anspruch nehmen. In Neapel und in Oberitalien ließ eine ähnliche Entwicklung nicht lange auf sich warten. Die Frührenaissance hat eine toskanische Literatur hervorgebracht, die Hochrenaissance, dank dem von Petrarca und Boccaccio ausgegangenen Humanismus, eine italienische. —

La letteratura vien fuori tra danze e feste e conviti, „unter Tänzen, Festen und Gelagen tritt die Literatur hervor," schreibt De Sanctis, um den freudig höfischen Glanz der neuen Dichtung um Lorenzo de' Medici zu betonen, der selber ein vielseitiger Dichter war und das Kulturwerk seines Großvaters Cosimo in jeder Beziehung förderte, der sich den Namen des *Magnifico* redlich verdiente, sonst freilich wenig Redlichkeit und viel von der Amoralität des haltlos gewordenen Renaissance-Individuums besaß. Aber nicht nach der zentralen Gestalt Lorenzos hat De Sanctis diese Epoche betitelt, sondern nach dem Meisterwerk Polizians den ganzen Abschnitt *Le Stanze* überschrieben, und in der Tat ist Polizian der entscheidende Mann, und die Stanzen zeigen am markantesten, was sich während des Humanismus, seit

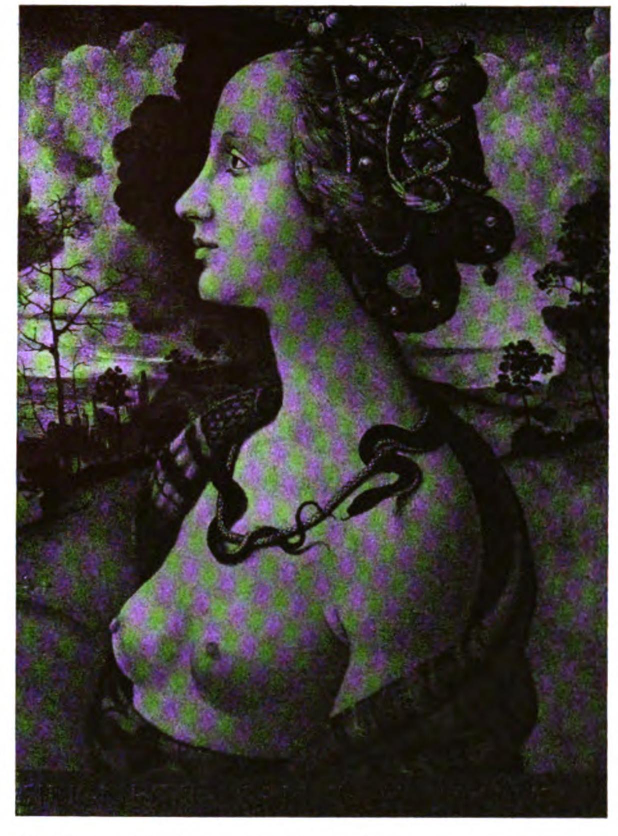


46. Giuliano dei Medici. Gemälde von Sandro Botticelli. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Petrarca und Boccaccio, geändert hat. In ihnen kämpften noch „der alte und der neue Adam, es waren Übergangszeiten. In Polizian ... ist kein Ringen mehr." Das Mittelalter ist tot. Das Diesseits triumphiert und die Freude am Formschönen. Im Jahre 1475 hatte Giuliano de' Medici, Lorenzos jüngerer Bruder, der später der Pazzi-Verschwörung zum Opfer fiel, ein glänzendes Turnier zu Ehren seiner Geliebten Simonetta veranstaltet. Diese in ihrer Art damals übliche Festlichkeit besang der junge Polizian, ohne sich dabei um das Turnier selber viel zu kümmern, auch ohne sein Epos zu Ende zu führen. Es kam ihm nur auf einen lichten Canevas an, worauf sich Bilder antik gerichteter Lebensfreude sticken ließen. Giuliano wird in dem Gedicht zum Liebesverächter, an dem Venus durch ihre schönste Nymphe Simonetta Rache nimmt. Den Unterjochten veranlaßt die Göttin, jenes Turnier zu veranstalten, und Polizian soll der Sänger des festlichen Streites sein. All das ist nach antiken Vorbildern gearbeitet, aber alles, Schilderung und Stimmung, Landschaft und Palast der Venus, leuchtet und prunkt, und die Oktave, die bei den Volksdichtern etwas Bänkelsängerisches und Rohes ist, wird hier zum geschlossenen Kunstwerk, jede einzelne eine Perle für sich, ein schlechthin erfreuliches Ganzes, auch wenn man sie aus dem Gefüge der Kette herauslöst. Es ist die Ariostische Strophe und die Lebensfreude Ariosts, die in den Stanze per la Giostra (den „Stanzen auf das Turnier") vorgebildet und vorgefühlt sind. Ein Siebzehnjähriger erst, hatte Polizian schon 1472 in wenigen Tagen eine andere Festdichtung verfaßt, die ebenfalls von weitreichender literarischer Bedeutung werden sollte. Er schrieb die antike Fabel von Orpheus und Eurydike in einer rudimentär dramatischen, der geistlichen Rappresentazione angenäherten Form und schmückte die Handlung mit schöner Chorlyrik, die gesungen wurde. So hat man den Orfeo als erstes modernes Drama, dazu auch als erste Oper angesprochen. Beides ist er aber nur in keimhafter Weise. Das antike oder der Antike nachgebildete Drama fand seine besondere Pflegestätte in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts am Este-Hof in Ferrara.

Angelo Ambrogini Poliziano aber, der sich auch als Lyriker auszeichnete, gehört nicht nur um der Bedeutung des Orfeo und der Stanze willen an die vorderste Stelle der Florentiner Gruppe. Sondern auch deshalb, weil sich in ihm am stärksten die Vereinigung des Volkstümlichen mit dem Humanistischen zeigt. Er begann als Gelehrter, als wahrhafter Poeta-Philologus, indem seine lateinischen und bald auch seine griechischen Epigramme den armen Studenten an den Mediceerhof brachten, er wurde frühzeitig Professor und leistete als Philo-

loge Bedeutendes. Dabei war er auch als Lateiner und unmittelbarer Nachahmer der Alten, im Gegensatz zu den meisten andern Humanisten, ein wahrhafter Dichter und echter Lyriker. Daß ihn seine Kunst und sein tiefes Wissen nicht von heftigen Fehden zurückhielten, versteht sich für einen Humanisten von selbst, und nicht alles Böse, was die Gegner und Savonarola-Leute ihm nachsagten, als er mit 40 Jahren einen üblen Tod starb, braucht buchstäblich wahr zu sein.



47. Simonetta Vespucci. Gemälde von Piero di Cosimo. Schloß Chantilly.

Polizian gegenüber muß sich sein Gönner Lorenzo de' Medici in allem Literarischen durchaus mit dem zweiten Platz bescheiden, so vielseitig und produktiv er auch gewesen ist. Er wollte nicht nur Herrscher und Mäcen sein, sondern immer auch Gelehrter und Dichter, gebildeter und volkstümlicher Dichter. Er sammelte altsizilianische Lyrik und gab ihr Bemerkungen über den Anfang des Volgare bei, das er später ausdrücklich verteidigte, er schrieb Verse in Dantes Art, petrarkisierte und platonisierte, er ahmte Boccaccios Ninfale Fiesolano nach und die Eklogen Theokrits. Er betätigte sich dramatisch in der offenbaren politischen Absicht, das Volk zu beschäftigen und zu unterhalten, und setzte klassizierende und bunte Karnevalsumzüge in Szene, formte Petrarcas Triumphe in volkstümliche lebende Bilder um. In solchen Zusammenhang gehört sein berühmtes Lied: Quant' è bella giovinezza, Che si fugge tuttavia, Chi vuol esser lieto, sia; Di doman non c'è certezza, worin aber der Deutsche doch wohl etwas zu viel Wehmut und Tiefe sucht. Will man Lorenzo's Tiefe ermessen, so vergleiche man nur sein Geständnis: Donne e fanciulle, io mi fo conscienza... „Frauen und Mädchen, es liegt mir auf der Seele, daß ich hinter Mönchsworten herlaufend so viel süße Lust versäumte", mit der „Beichte", die C. F. Meyer dem deutschen Renaissancemenschen Hutten in den Mund legt: „Mich reut mein allzu spät erkanntes Amt! Mich reut, daß mir zu schwach das Herz geflammt!" Lorenzo de' Medici ist durch Mönchsworte wenig beschwert worden, obwohl ihm auch die wirkliche sacra rappresentazione und die geistliche Laudenpoesie glückte. Das alles war ein Spiel für ihn. Und so spielte er auch mit Dantes Komödie und parodierte sie in den Terzinen der Beoni (der Säufer). Am echtesten gab er sich in seinen rein volkstümlichen Dichtungen, den kleinen Liedern, der episch realistischen „Falkenjagd", die sich in Oktavenform an die vorher erwähnten Caccie anlehnt, und vor allem in der Nencia da Barbarino, worin die Komik und der Spott niemals des frohen Mitgefühls entbehren und zum Humor veredelt sind. Der fürstliche Lorenzo läßt hier einen wirklichen Bauernjungen der Floren-



48. Lorenzo Medici.
Gemälde von Vasari. Florenz, Uffizien.

tiner Landschaft ein wirkliches Bauernmädchen lieben und Sehnsucht und Klage in einer Bilderfülle ausströmen, die manchmal komisch derb und roh, aber immer herzlich und poetisch ist.

Doch wie er trotz seiner beträchtlichen Kunst dem Polizian an Bildung und Form unterlegen ist, so kann der Mediceer an mächtiger Wucht des Volkstümlichen nicht mit Luigi Pulci wetteifern, zum mindesten nicht mit dessen Hauptwerk, dem in den sechziger Jahren geschriebenen, 1482 und 83 veröffentlichten Morgante maggiore[15]). Pulci starb bald danach, ein beginnender Fünfziger. Er war in gewissem Sinne der Spaßmacher, aber ein genialer Spaßmacher der illustren Hofgesellschaft. Er ließ in seinem komischen Epos den Volksstoff der Karlssage aus der Tiefe des Bänkelsängerischen auftauchen, doch sozusagen erst mit halbem Leibe. Seine Oktaven sind Kunstgebilde, aber derbste, saftigste Volkskunst. Das komische und parodistische Element hat in dem Gewirr der heldischen Abenteuer, die von Karl dem Großen und seinen Paladinen erzählen, durchaus die Führung, weswegen denn auch der Riese Morgante den Titelhelden hergibt und der kleinere Riese Margutte, der Zyniker, Schlaukopf und Sünder, zu den sympathischsten Gestalten des Werkes zählt. Doch in all die Komik mischt sich auch der freudigste Ernst des Jahrhunderts, wenn ein braver Teufel zehn Jahre vor Kolumbus' Amerikafahrt von einer neuen Welt jenseits des Ozeans zu berichten weiß. Der gelehrte Toscanelli, der den Kolumbus zu seinem Unternehmen ermunterte, dürfte der geistige Urheber dieser berühmten Episode sein. —

In Neapel, am Hofe Ferdinands I., herrschte Wetteifer mit Florenz in lateinischer und italienischer, wissenschaftlicher und dichterischer Produktion, aber die vollkommene Florentiner Synthese konnte nicht zustande kommen, weil der Napolitaner in seinem Dialekt dem Hochitalienischen, dem Toskanischen eben, allzu fern stand. Auf diesen Grund weisen alle Literarhistoriker hin und müssen es gerechter Weise tun; denn ein Mangel an künstlerischer Begabung lag bei den besten Männern des Kreises nicht vor. Giovanni Pontano, der Staatsmann und gelehrte Humanist, platonisierende Philosoph und Historiker, der Leiter der nach ihm benannten Pontanianischen Akademie, die auf südliche Art im Freien tagte, aus Umbrien gebürtig, aber in seinem langen Leben (1426—1503) ganz zum Napolitaner geworden — Pontano hat sich als Dichter nicht vor Polizian zu beugen. In der Form ist er ihm ebenbürtig, und in der Gefühlswärme, im eigentlich Lyrischen erst recht. Mit größter Innigkeit besingt

er Frau und Kind, reizend sind seine Wiegenlieder, empfunden die Klagen über den Tod der Angehörigen — und voll heißer Erotik, napolitanischer und antiker, die minder ehrbaren Liebesgedichte und Sittenschilderungen. Das gegenwärtige Neapel lebt in seiner antik gekleideten Verherrlichung der geliebten Stadt. Aber alles dies: Zärtlichkeit und Wollust und sanfte Trauer, Freude an altem Heidentum und sonniger Gegenwart, Lyrik und Epik, Epigramm, Elegie, mythische Fabel und Lehrgedicht — alles ist in lateinischen Versen verkörpert. Alles ist wirkliche Dichtung, innerlich neu und originell, vollendete Humanistendichtung, aber doch eben Humanismus. Und der um zweiunddreißig Jahre jüngere Jacopo Sannazaro, aus spanischer Familie stammend, doch in Neapel geboren, gibt gleich dem Freunde und Lehrer Pontano sein lyrisches Bestes in lateinischen Elegien, findet auch eine besondere lateinische Form, die „Fischer-Ekloge".



49. Holzschnitt zu Pulcis Morgante Maggiore aus einem alten Druck im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts.
Roland hat die Abtei von drei Riesen befreit; zwei liegen erschlagen, der dritte, Morgante, ist Christ und Rolands Freund geworden, der Abt segnet beide zum Abschied.

Will man aber in Neapel italienisch daherkommen, dann will man es eben, dann macht man es allzu schön und wird geziert, und so wuchert gerade hier der böseste Petrarkismus. (Ein spanisches Element des Rhetorischen ohne die stolze Starrheit des Spanischen ist gleichzeitig im Spiele.) Sannazaro hat hierin den größten Ruhm geerntet und die weiteste Weltwirkung erzielt, aber eine keineswegs rein erfreuliche, indem er in seiner Arcadia das Beispiel des lyrisch aufgeschmückten Hirtenromans gab. Das um 1481 gedichtete, doch erst zu Anfang des nächsten Jahrhunderts veröffentlichte Werk ist die handlungsarme Erzählung einer unglücklichen Liebe, die Darstellung eines kostümierten und parfümierten Schäferlebens, das „Zurück" zu einer Natur, die ins höfisch Dekadente versüßlicht und verzerrt wird, alles dies in preziöser Prosa, von preziösen Gedichten unterbrochen, an die Antike und Boccaccios Ameto gelehnt, den Petrarca übertrumpfend, ohne seine Innerlichkeit zu besitzen. Die Begeisterung für den Schäferroman war groß, und Spanien und Frankreich, England und Deutschland ahmten ihn nach und assimilierten ihn sich. Am wenigsten von Nachahmung kann man hierbei wohl Spanien gegenüber reden, das (in der „Diana") nur ausbaute, was ihm von Anfang zu einem wesentlichen Teil gehörte, denn spanisches Blut floß in Sannazaros Adern, und ein spanisches Geisteselement lebt auch in seiner Arcadia, einem übrigens so vielfach zusammen-



50. Luigi Pulci. Ausschnitt aus einem Fresko des Filippino Lippi in der Brancacci-Kapelle zu Florenz.

gesetzten und in den Einzelteilen den einzelnen Mustern so genau angepaßten Werke, daß gerade hier, im Schäferroman, von der originalen Begabung des Dichters nur mit Einschränkung die Rede sein kann. Und spanisches Blut und spanische Art färben auch die rein für sich bestehende Lyrik der Gruppe. Endimione ist der preziös antikisierende Titel des berühmtesten Canzoniere, so betitelt, weil Endymion der Geliebte der Mondgöttin war und hier eine Dame Luna mit großem Aufwand an Geschraubtheit besungen wird. Der Dichter, Benedetto Garret, der den Namen Cariteo führte, war aus Barcelona gebürtig, doch als Knabe nach Neapel verpflanzt worden und mit den Männern der Pontanianischen Akademie in enge Berührung gekommen. Sein Liederbuch gab sich schon beim ersten Erscheinen 1501 formenstreng und schwülstig genug, aber in einer späteren Ausgabe ließ der Dichter nur noch gelten, was ganz petrarkistisch im vollen Pejorativsinn des Wortes war. Es versteht sich, daß seine Manieriertheit Übertrumpfer fand. Eine stärkste Wurzel der späteren Verfallslyrik steckt im napolitanischen Boden (eine zweite im spanischen Nachbargebiet).

Muß man Neapel nennen, wo es um die Entwicklung der Lyrik und des idyllischen Romans geht, so hat es auf dramatischem Gebiet nichts Neues hervorgebracht. Am aragonischen Hofe wurden „Farsen“ aufgeführt, die mit moderner Dramatik noch nichts zu schaffen hatten. Man hat darunter nicht nur und nicht in erster Linie das komische Possenspiel zu verstehen, wie es in Frankreich, erst wohl als wirkliche Farce (als „Füllsel“ also) innerhalb des Mysteriums, danach selbständig gepflegt wurde, sondern vor allem ernste Rappresentationen, worin sich Mittelalterliches und Humanistisches, Heidnisches und Christliches im Allegorischen zusammenfanden und der festliche Prunk und die Ausstattung beinahe die Hauptsache waren. Mehrere solcher Festspiele hat auch Sannazaro verfaßt.

Fortschritte im Dramatischen wurden in Oberitalien gemacht, wo man hinwiederum auf lyrischem Gebiet den Napolitanern übereifrig folgte, derart daß Tebaldeo den Meister Cariteo überbot. Der Fortschritt im Dramatischen, der, wie gesagt, niemals zur vollen Höhe geführt hat, bestand in der Anlehnung an die Antike. Lateinische Komödien wurden übersetzt, Rappresentationen und allegorische Szenen mit antikem Geist erfüllt, wobei die Oktave das vorherrschende Versmaß bildete. Es war in Mailand, in Siena, in Ferrara ein lebhaftes Tasten

und Versuchen. Aber einer dieser im theatralischen Bezirk Tastenden, Bojardo, brachte es auf epischem Gebiet zur Meisterschaft, und das Epos ist die eigentliche Beisteuer Ferraras zur Hochrenaissance.



51. Holzschnitt zu Bojardos Verliebtem Roland aus einem alten Druck des Berliner Kupferstichkabinetts, erschienen in Mailand 1539.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano, der bei Reggio auf väterlichem Grunde 1434 geboren wurde und als Knabe nach Ferrara kam, ist ein großer Herr und ein vielseitig gebildeter und tätiger ausgezeichneter Mensch gewesen. Die frühen Mannesjahre verlebte er als Humanist und wahrhafter Poeta philologus auf seinem Landgut, dann, 1469, trat er in den Dienst der Este und leistete nun in Politik und Verwaltung Tüchtiges. Man rühmte seine Gerechtigkeit und Güte, tadelte bisweilen auch seine gar nicht Renaissance-mäßige Milde. Er starb Ende 1494 als Statthalter von Reggio. Damals war sein „Verliebter Roland" bis auf 69 Gesänge gediehen, und Ariost, der ihn vollenden sollte, gerade zwanzig Jahre alt. Bojardo hat lateinische und italienische Eklogen gedichtet und viele Sonette. Er war ein Petrarkist, den wahres Empfinden und ein echtes Liebesunglück weit über das bloße Kunsthandwerk hinaushoben. Er hat seinen Fürsten panegyrisch gefeiert, er hat einen dramatischen „Timon" in Terzinen dem Lucian nachgedichtet, er hat auch mehr oder minder gelehrte Übersetzungen des Herodot, der Kyropaedie Xenophons und des Cornelius Nepos geschaffen. Aber geblieben ist von ihm, als sein ganz alleiniges Eigentum und wertvollstes Werk, doch nur das Epos, der Orlando Innamorato, woran er seit dem Anfang der siebziger Jahre arbeitete.

Vom „Orlando" Bojardos könnte man ähnlich wie vom „Morgante" Pulcis sagen, daß er sich noch nicht ganz aus der Volksdichtung emporhebe, und weiter lassen sich die beiden Epen darin vergleichen, daß ihre langen Oktavenreihen durchaus dem Vergnügen einer höfischen Gesellschaft dienen, und daß ihr Stoff aus der Karlssage geschöpft ist. Doch damit sind auch die Ähnlichkeiten zwischen Pulci und Bojardo alle gesagt, und was sehr viel stärker ins Auge fällt, ist eine völlige Ungleichheit. Pulci ist der proletarische Spaßmacher, Bojardo der aristokratische Erzähler in seinem Kreise, Pulci ist wenig gebildet, Bojardo ein Humanist, der die Antike, der den Boccaccio kennt und fast ebenso stark in Anspruch nimmt wie den Volksstoff selber. Und weil er ein adliger, höfischer Mann ist, so weiß er mit dem rauhen Soldaten und Karlskrieger allein nichts ganz Zufriedenstellendes mehr anzufangen und macht einen Ritter aus ihm. Haupttugend des Ritters neben der Tapferkeit ist die Liebe, und so muß Roland



52. Holzschnitt zu Bojardos Verliebtem Roland aus einem alten Druck des Berliner Kupferstichkabinetts, erschienen in Venedig 1548.



53. Giov. Gioviano Pontano. Bronzebüste des Adriano Fiorentino (2. Hälfte des 15. Jahrhunderts).

zum verliebten Roland werden, und also mischt sich nun der Abenteuerstoff des bretonischen Geschichtenkreises mit dem der Karlsepen. Dabei wird nichts versüßlicht, Humor und Ironie sind stete Würze, und der große Roland spielt als Liebhaber eine komische Rolle. Eine allzu unglückliche schon deshalb nicht, weil die Liebe hier keine überaus tiefe seelische Angelegenheit bedeutet. Sie ist eine von Vernunft und Willen unabhängige Macht — es kommt darauf an, ob einer aus der Zauberquelle der Liebe oder des Hasses getrunken hat —, aber sie ist keine spirituale Macht und wird nicht sittlich gewertet. Sie ist heidnisch. Und heidnisch, rein irdisch, sind auch die Beweggründe in diesem Epos geworden, das nur noch nominell von Glaubenskämpfen berichtet. In Wirklichkeit kämpft man nicht mehr um den Himmel, sondern um irdische Einzelgüter, um Waffen, Pferde und Weiber. Und man kämpft auch im Wesentlichen nicht mehr als geschlossene Masse, sondern als Einzelner, man geht seinen individuellen Neigungen nach. Galafrone, König von Cataio, hat seine wunderschöne Tochter Angelica ausgeschickt, um möglichst viele Karlsritter verliebt zu machen und so dem Christenheer zu entführen. Und Galafrones Sohn Argalia soll im Turnier mit Zauberlanze und -Rüstung ebenfalls einzelne Helden mattsetzen. Einzelkämpfe in Turnier und Liebe, individuelle Abenteuer sind das Wesentliche am Orlando, machen seinen allerbuntesten und tollsten Inhalt, und der Glaubenskrieg ist nur noch das fast gleichgültige Gefäß. Derart daß aus dem mittelalterlichen Stoff ein volles Renaissance-Epos geworden ist, das vom Diesseits und von Lebensfreude singt. Ein bißchen derb ist es noch geraten, das Stoffliche überwiegt, das Seelische findet wenig Raum, die Abenteuer drängen sich so hintereinander her, daß man beim einzelnen nicht immer warm wird, und der Form mangelt Geschlossenheit und Musikalität. Hier wurde der Fortsetzer Ariost zum wirklichen Vollender.

Aber es wäre falsch, wenn man nur einen noch so vollkommenen Fortsetzer in ihm erblicken wollte. Ariost griff nach einem doppelt bekannten Stoff, dem als Volksstoff und als Orlando Innamorato bekannten, er knüpfte seinen Teppich mit all den Fäden weiter, die dem sterbenden Bojardo entglitten waren, er besang ähnliche Abenteuer der gleichen Menschen in dem gleichen Oktavengefüge — und dennoch gab er etwas Neues: sein „Rasender Roland" ist nicht mehr ein Renaissance-Epos, in dem sich einzelne Züge der Epoche finden, sondern er ist die stärkste Verkörperung des innersten Renaissancegedankens schlechthin. Womit ich meine Beantwortung der oft erörterten Frage nach dem Inhalt des „Furioso" vorwegnehme. Doch dies ist ausholend zu begründen.

RENAISSANCE-VOLLENDUNG: I. ARIOST

Ich sage „Boccaccio" und meine den Decamerone, ich sage „Bojardo" und meine den Orlando Innamorato. So gänzlich konzentriert sich mein Interesse an den beiden Männern auf nur eben diese zwei Dichtungen, und so gänzlich leben sie in den einzigartig unter ihren Schöpfungen dastehenden Werken fort. Aber dennoch haben sowohl das Leben beider Männer wie auch ihre geringeren Produktionen Wert für uns, und wäre es auch nur der sekundäre, daß wir aus ihren Schicksalen und Arbeiten begreifen lernen, wie sie zum Decamerone und Roland gekommen sind. (Wobei ich absichtlich den relativen Unwert der anderen Hervorbringungen übertreibe; denn besonders Boccaccio hat ja auch außerhalb der hundert Novellen eine Fülle schöner und wichtiger Dichtungen geschrieben.) Doch wenn ich „Ariost" sage und den Rasenden Roland meine, so ist hier die Ausschließlichkeit des Fortlebens und der Wertsetzung eine ungleich buchstäblichere als in den zwei anderen Fällen. Denn nicht nur daß der Wertabstand zwischen dem Furioso und den übrigen Werken Ariosts sehr viel größer ist, als etwa der zwischen dem Innamorato und den Sonetten Bojardos, sondern es führt überhaupt keine Brücke von dem sonstigen Ariost, von seinem gesamten realen Sein zum Orlando furioso hinüber. Da sind zwei ganz voneinander verschiedene Menschen vorhanden; der eine: ein unwesentlicher Beamter, Hofmann, Autor, in Güte und Schwäche ein braver Durchschnittsmensch, der andere: der Dichter des Rasenden Roland. Der erste, der diese Trennung mit rücksichtsloser Schärfe vorgenommen hat, ist Italiens bedeutendster Ästhetiker in der Gegenwart und wohl der bedeutendste (nur durch die Starrheit seines Theoretisierens manchmal gehemmte) Nachfolger De Sanctis', Benedetto Croce. In diesem Punkte folge ich den in seinem Buch „Ariost, Shakespeare, Corneille" entwickelten Ansichten.

Lodovico Ariosto wurde im gleichen Reggio geboren wie Bojardo, war aber geringerer Herkunft, Sohn des Schloßhauptmanns. Vom juristischen Studium ging der junge Mensch bald zum humanistischen und zu dichterischer Betätigung über. Aber 1500, als Sechsundzwanzigjähriger, verlor er den Vater und mußte nun als Ältester für eine sehr große Familie sorgen. Er hat es mit schlichter Tüchtigkeit getan, doch nicht ohne Seufzen und nicht ohne zwischen der Verantwortlichkeit seiner Herren und der eigenen genau zu unterscheiden. Seine Pflicht was das Brotverdienen; die Beschaffenheit der Politik, in deren Dienst er stand, ging ihn nichts an. Höchstens im Geheimen und Dichterischen war Entrüstung erlaubt. Durchschnittlich wie dieser sittliche Zustand war auch sein Lebensideal: behagliche Ruhe, horazische Muße. Der Herzenswunsch ging ihm erst spät in Erfüllung. Von 1500 bis 1517 stand er im Dienst des ungeschliffenen Kardinals Ippolito d'Este, der ihn schlecht bezahlte, ihn auf allerhand Amtsreisen schickte und für seine Hoffeste in Anspruch nahm. Auch militärisch wurde er sehr gegen seine Neigung verwendet. Eine durch Magenschwäche begründete Weigerung, den schroffen geistlichen Herrn nach Ungarn zu begleiten, trug ihm schließlich Entlassung ein. Nun fand er einen etwas geruhigeren Posten beim Herzog Alphons von Este, aber mindestens die drei Jahre, in denen er die Landschaft Garfagna zu verwalten hatte, bedrückten ihn überaus. Er war nicht der Mann dazu, in der wilden Gegend Ordnung zu halten. Erst um die Mitte der zwanziger Jahre näherte er sich dem ersehnten Glück. Er kam nach Ferrara zurück, er konnte sich ein Grundstück kaufen, ein Landhaus bauen, mit Alessandra Strozzi zusammenleben, der Witwe eines berühmten Humanisten, die er längst liebte, er konnte die Geliebte endlich heiraten, was aber einer hierdurch gefährdeten Pfründe wegen

in großer Heimlichkeit geschah. Lange hat er sich des horazischen Lebens nicht erfreuen dürfen. Er starb 1533, achtundfünfzig Jahre alt.

Seine freundlich bescheidene Persönlichkeit findet ihren besten Ausdruck in den „Satiren", die er in Terzinen anziehend hingeplaudert hat, und hier ist auch manches Ereignis aus seinem Leben anmutig erzählt und mancher kulturelle Ausblick auf die Epoche gegeben. Aber es ist doch alles, wie dies der Italiener ausdrucksvoll einfach zu sagen weiß, „terra terra", dicht am Boden gehalten, es ist das Reimspiel und der Herzenserguß eines freundlichen und kunstsinnigen Menschen, es ist keine große Dichtung. Und fehlt es hier an Größe oder Tiefe, so mangelt es der Ariostischen Lyrik, der italienischen wie der lateinischen, an Originalität. Aber sein Geringstes leistet der Dichter, wenn er für das Hoftheater arbeitet, obwohl er gerade auf diesem Gebiete Musterleistungen geschaffen hat. Croce nimmt hier eine äußerst notwendige Trennung unerbittlich vor. Er nennt die eng an Plautus und Terenz gelehnten italienischen Komödien Ariosts — von denen die Suppositi im Vatikan gespielt und von Rafael mit Dekorationen versehen wurden —, „bloße Erzeugnisse des Abklatsches und künstliche Berechnung", die zwar „ohne Zweifel einen wichtigen Abschnitt bedeuten in der Geschichte der italienischen Schaubühne und der auf ihr vorwaltenden Nachahmung des Lateinischen, mithin aber in der Geschichte der Bildung, nicht der Poesie, für die sie stumm bleiben." Das ist es, was oft und gern verwechselt wird: die Lustspiele und die Satiren Ariosts haben in ihrer klassizierenden Art, als Nachahmungen der antiken Komödie und der horazischen Episteln und Satiren, vorbildlich gewirkt, aber um ihres Bildungswertes willen haben sie noch keinen eigenen wahrhaft poetischen Wert.

Und dieser Mann der mittleren Lebensführung, des mittleren Lebensideals und der durchaus mittelmäßigen schriftstellerischen Leistungen, der Mann der biederen Moral und der auf das Nächste gerichteten Pflichterfüllung, schreibt das strahlendste Renaissance-Epos, das hemmungslos in seiner Genußfreudigkeit keine andere Schranke kennt als die der Schönheit! Und der Mann des lässigen Behagens arbeitet jahraus, jahrein mit unermüdlicher Sorgfalt an seinem großen Gedicht und kann sich im Formen und Feilen nie genug tun. 1505 etwa unternimmt er es, den Bojardo fortzusetzen, dessen Gedicht bereits von mehreren ungeschickt weitergeführt wird; 1516 erst gibt er seinen eigenen Roland in vierzig Gesängen heraus, 1521 ein zweites Mal in erweiterter neuer Fassung. Und dann setzt er die Jahre der Muße an sein Lieblingswerk und läßt es 1532 in endgültiger Form zum dritten Mal erscheinen. Seine ganze Kraft und seine glücklichste Zeit hat er dem Rasenden Roland geschenkt, in dem nichts vom mittelmäßigen Leben und Wesen des bisher skizzierten Ludwig Ariost zu verspüren ist, der einen anderen Menschen zum Ausdruck bringt. Die vielen anekdotischen Züge völliger Zerstreutheit und Weltferne, die von ihm überliefert sind, wie etwa daß er eine große Wanderung in Pantoffeln unternahm, sind ein Anzeichen seines Doppellebens. Die Frage nach dem Inhalt des geheimnisvollen und wichtigeren Daseins außerhalb seines Alltags, in dem er Beamter, gütiger Pflichtmensch und Schriftsteller war, ist die Frage nach dem wahren Inhalt, nach der Leitidee des Orlando Furioso.

Ariost führt, wie gesagt, die von Bojardo begonnene Handlung fort. Die Heiden werden zuletzt von den Christen besiegt, aber das ist überaus nebensächlich. Roland wird wahnsinnig aus unglücklicher Liebe zu Angelika, und erst spät bringt ihm Astolfo nach abenteuerlicher Märchenfahrt den verlorenen Verstand in einer Flasche vom Mond zurück, wo solche auf Erden abhanden gekommenen Dinge aufbewahrt werden. Und Angelika wird vom Schicksal ereilt, indem die stolze Heldenverächterin an einen ganz armen Jungen, Medoro, ihr Herz

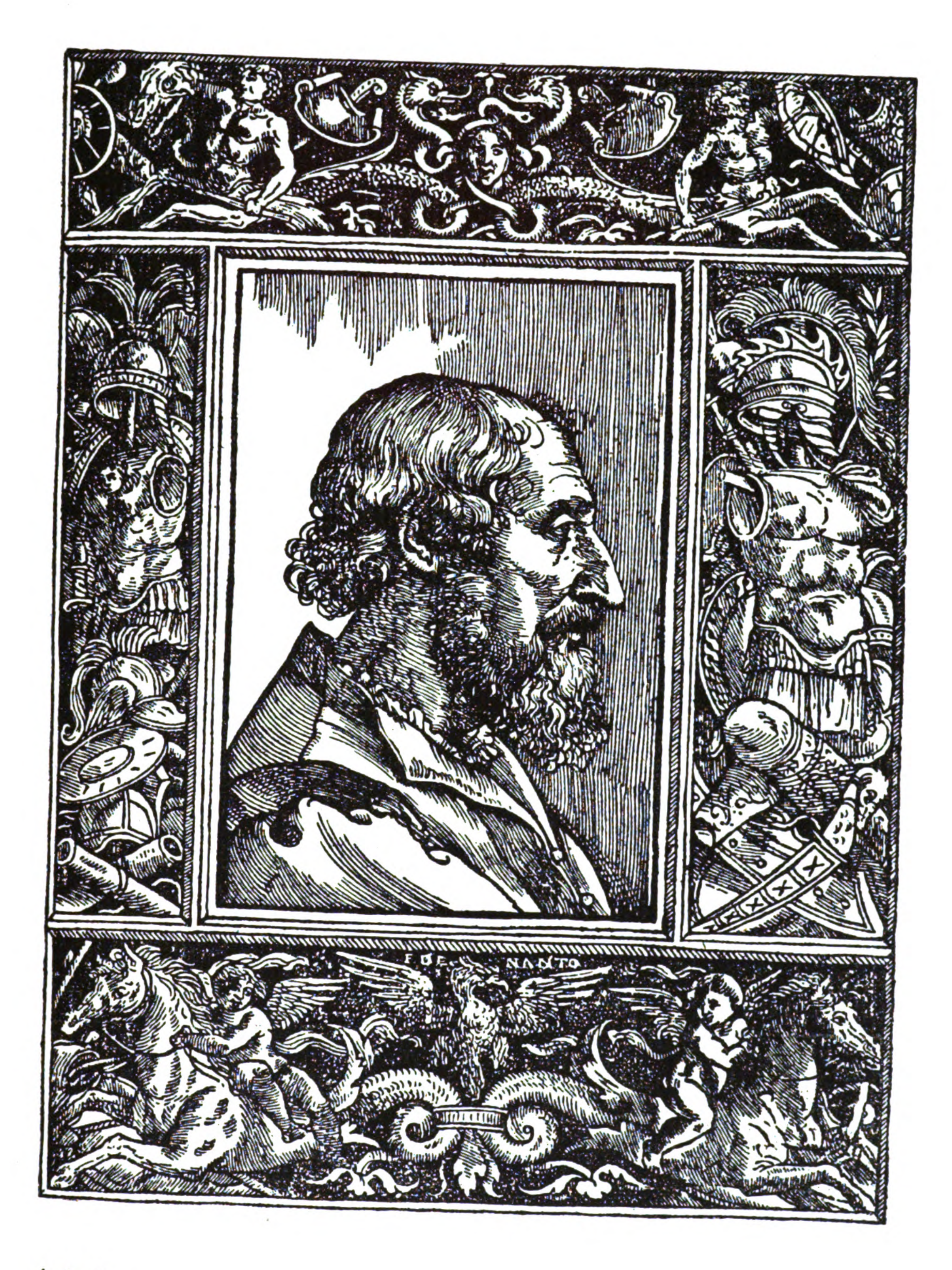


54. Roland befreit Olympia. Ariost, Rasender Roland X. 28.
Stich nach einem Gemälde des Annibale Caracci (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts).

verlieren muß. Das mag man die Haupthandlung nennen, aber schließlich ist es doch nur ein Abenteuer, ein Roman, ein Märchenschicksal unter vielen mit gleicher Liebe, gleicher Musikalität ausgeführten. Neben dem Bojardo steuern die Artussagen unmittelbar, dazu die Antike, dazu auch die höfische Üblichkeit der Fürstenumschmeichlung Stoffe in bunter Fülle bei. Man könnte von einem kunstvoll verschlungenen Decamerone reden, der die entschwundene mittelalterliche Ritter- und Märchenpracht verherrliche. Aber der Furioso ist kein Werk balladischer Sehnsucht, Ariost ist keineswegs mit dem preußischen Kammergerichtsreferendar Strachwitz zu vergleichen, der aus vormärzlicher Enge heraus von den Taten des Douglas und Richard Löwenherz träumt. Ariost ist viel zu skeptisch und ironisch gestimmt, als daß er nicht über die allzu großen Schwerthiebe, die allzu großen Verliebtheiten, die allzu unglaublichen Fabeleien

lächeln und scherzen sollte. Und so sehr vermag er solch Allzuviel an Begeisterung zu ironisieren, daß er geradezu für den bewußten geistigen Überwinder des Mittelalters erklärt, daß ihm diese große geschichtliche Aufgabe von Hegel zugewiesen worden ist. Doch auch das stimmt offensichtlich und aus doppeltem Grunde nicht. Einmal: es finden sich ebensoviele Stellen froher Anteilnahme am Mittelalter, wie überzeugter Ablehnung eben dieses Mittelalters, und zum zweiten: ein tiefer Ernst steckt weder in den Ablehnungen noch in den Bejahungen, immer ist etwas heitere Überlegenheit, etwas Reserviertheit des Dichters zu spüren. Die Wahrheit ist: er nimmt überhaupt nichts ernst, und um nicht zum Ernstnehmen gezwungen zu sein, hat er sich gewiß auch gerade diesen Stoff gewählt, der längst aller Wahrheit, aller Tatsächlichkeit, alles Geglaubten im italienischen Volke entkleidet, längst nur noch ein Unterhaltungsstoff ist. Nichts, nicht einmal seine Gestalten nimmt der Dichter ernst. Sie sind Marionetten, mit denen er spielt. Und wenn sein dichterisches Genie aus diesen Puppen von Zeit zu Zeit Menschen macht, die dem Dichter ans eigene Herz greifen, wenn ein Akt der Treue oder Tapferkeit allzu menschlich schön, ein Sterben allzu rührend gerät, dann werden die Träger dieses Menschentums mit allen Mitteln der Kunst ins Marionettenreich zurückverwiesen, so daß die große spielende Heiterkeit Ariosts unbeschwert weiter wirken kann. Meisterhaft hat es Croce verstanden, die hierzu angewandten Kunstmittel zu zeigen. Das grobe Spannungsmoment der Cantastorie, am entscheidenden Punkt einen Gesang abzubrechen, wird benutzt. Wenn die Rührung überhand nimmt, so erzählt Ariost rasch etwas sehr Komisches. Oder Ironie hat innerhalb des Rührenden selber als Gegengift zu wirken. Oder die naturwissenschaftlich entseelende Art des Schilderns tut gute Dienste: ein Mensch, ein Herz, ein ethischer Zustand werden genau so sachlich, so in ihren Teilen und Farben als reine Kunstobjekte dargestellt, wie irgend ein seelenloser Gegenstand. Vor allem aber ist immer ein Abdämpfen der Einzelfarbe, ein Niederhalten des Einzelaffektes zu Gunsten des gesamten Bildeindrucks, der Gesamtharmonie, eine „Lasierung" deutlich. Damit wäre also ausgedrückt und bewiesen, daß Ariost nicht den Stoff, nicht die Probleme, nicht die einzelnen Gestalten und ihre Menschlichkeit als das Wesentliche betrachtet, daß dies alles nicht der eigentliche Inhalt des Orlando Furioso ist? Daß es dem Dichter nur auf das Kunstwerk an sich, auf das Formschöne schlechthin ankommt, daß er der Mann des „l'art pour l'art" ist? Gerade diese Ansicht, die reichlich ebensoviele Anhänger zählt, wie die beiden anderen von der romantischen Liebe des Dichters zum Mittelalter und von der aufklärerischen Überwindung des Mittelalters —, gerade sie will Croce entkräften, indem er die Formel für sinnlos erklärt. Denn, sagt er, die These „l'art pour l'art" laufe entweder auf ein bloßes Spiel der Einbildung und damit auf „leere Kunst" hinaus, oder auf rein sachliches Betrachten und teilnahmloses Wiedergeben des Betrachteten und damit auf „stoffliche Kunst", folglich also beidemal auf „Nichtkunst". Das ist gewiß sehr scharfsinnig, und es ist sicher eine Vertiefung und Richtigstellung der befehdeten l'art pour l'art-Formel, wenn nun an ihre Stelle das Streben nach Harmonie gesetzt und die Göttin „Harmonie" zur buchstäblichen Gottheit Ariosts erhoben wird. Aber im Grunde wird damit doch der Künstler und Nichtsalskünstler Ariost ausschließlich betont.

Er war aber mehr als das, und sein Gedicht hat einen anderen Inhalt als das alleinige Streben zum Formschönen, zur Harmonie. Ein dämonisch heißer (kein Rokoko-sanfter) Wille zum Spiel mit allem, zur absoluten göttlichen Freiheit beherrscht sein bis zur Unmenschlichkeit heiteres Gedicht. Der Fürstendiener und Pflichtenmensch, der im Realen mannigfach gefesselte Ariost, baut sich hier die Idealwelt des Renaissancemenschen, des



Ariost.
Titelholzschnitt aus einem
venetianischen Druck v. J. 1535



55. Ariost, Rasender Roland, 19. Gesang. Stich von G. Sadeler, nach einem Gemälde des Carlo Caliari.

Jungvermählt schneiden Angelica und Medoro ihre Namen in die Baumrinde. Es sind die Inschriften, die Roland zum Wahnsinn bringen.

unbeschränkten, des „divinen“ Individuums. Darum wählt er einen Stoff, dem gegenüber keine ethische Bindung mehr existiert, darum haben seine Gestalten Marionetten zu bleiben, denn wenn sie Menschen werden, wird er sie lieben oder hassen müssen und also seelische Bindung durch sie erfahren, darum handhabt er, nicht anders als drei Jahrhunderte später die Romantiker taten, aber zu anderem Zwecke als sie — denn jene wollten sich aufwärts bewegen, und er will frei bleiben — die erbarmungslose Schere der Ironie. Und darum auch erkennt er, der sonst Anarchische, das Gesetz der Form an, denn nur in der harmonisch geordneten Welt des Kunstschönen kann er sich frei spielend bewegen, überall anders stieße er im Ungeordneten auf Widerstände, und Reibung wäre erneut Hemmnis und Fessel.

Und so ist der Rasende Roland in all seinem Frohsinn und Maßhalten der leidenschaftliche, unmenschliche, auf die Spitze getriebene Ausdruck des tiefsten Renaissancestrebens, des Willens zur absoluten Freiheit und Vergöttlichung des Individuums. Und so in all seiner zeitfernen Phantastik die stärkste Expression seiner Epoche. Und mit all seinem Scherzen im Grunde genau so wenig ein traulicher Hausgenosse wie sein geistiger Bruder, der Principe Machiavells.

II. MACHIAVELLI

Üblich wie die Schmeichelei für das Fürstenhaus, ist in der Renaissancedichtung auch die lobende Erwähnung zeitgenössischer Autoren, was sich aus der humanistischen Ruhmbegier ohne weiteres erklärt. Machiavelli spricht in einem Briefe vom Dezember 1517 recht gekränkt darüber, daß Ariost, der manchen anderen nennt, gerade ihn mit Stillschweigen übergangen habe. Und diese Gekränktheit ist innerlich berechtigt, berechtigter sogar als der Briefschreiber glaubt, der sein dichterisches Können bescheiden genug veranschlagt. Denn nicht nur und nicht einmal in erster Linie um der Mandragola willen, sondern vor allem des Principe halber ist er unter die großen Renaissancedichter zu zählen. (Freilich waren diese beiden Schöpfungen zur Zeit jener Furioso-Ausgabe wohl fertig, aber noch nicht gedruckt.)

Die Zusammengehörigkeit Machiavellis und Ariosts drängt sich jedem auf. Aber der Literarhistoriker sagt, „der eine habe sein Jahrhundert künstlerisch erfaßt und dargestellt, der andere wissenschaftlich." (Karl Voßler.) Und der Historiker läßt an entscheidender Stelle, wo es um die Gestalt des Fürsten geht, den „Politiker der Berichte zum politischen Dichter" werden und betont dann mit nachdrücklicher umfassender Erweiterung: „der politische Dichter, nicht der Historiker, steht bei dem politischen Systematiker der Folgezeit Gevatter." (Richard Fester[16].) Ich selber glaube, daß man den Gegensatz und die Ergänzung zwischen Ariost und Machiavelli im Kern fassen wird, wenn man nicht Künstlertum und Wissenschaftlichkeit, auch nicht romantische Phantasie und realistischen Sinn kontrastiert — denn mancheinmal und gewiß nicht ohne Berechtigung ist auch den unerhört genauen und absichtlich seelenlosen Schilderungen des Rasenden Roland gegenüber von Realismus und gar Wissenschaftlichkeit gesprochen worden —, sondern wenn man die Stellung der beiden Männer zur eigentlichsten Sache der Renaissance, zum Begriff der individuellen Freiheit betrachtet.

Ariost sehnte sich sein Leben lang nach behaglicher Ruhe, und nichts aus seinem realen Dasein ging in seine Traumwelt über. Niccolò Machiavelli, der Angehörige einer alten Florentiner Familie, die schon in mancher Generation der Republik bedeutende Staatsmänner gegeben hatte, war sein Leben lang auf Tätigkeit gestellt, Verbitterung nagte an ihm, wenn er zur Ruhe verdammt war, und in all sein Streben, auch das zeitfernste, floß reales Erleben unmittelbar ein. Seine Jugend ist unbekannt. Er wurde 1469 geboren und wurde 1498 Vorstand der Florentiner Staatskanzlei für das Auswärtige und das Heer. Es war ein hoher, aber kein allererster Posten, und mehrfach wurde Machiavelli gerade dorthin gesandt, wo es zu beobachten und zu sondieren galt, ehe die verantwortliche Stelle endgültige, bindende Entscheidungen traf. So hat er in Frankreich, in Rom und im Heerlager Cesare Borgias Erfahrungen sammeln können. Die Männer und Mächte, die in jenen Jahren das Geschick Italiens und das Weltbild des jungen Politikers bestimmten, waren auf der einen Seite der theokratische Fanatiker Savonarola und der geistvolle und skrupellose Renaissancetyrann Ludovico Moro von Mailand, die beide für ihre weltverschiedenen Zwecke das französische Königtum als Helfer und Werkzeug ansahen und damit Italien der Fremdherrschaft auslieferten; und auf der anderen Seite die zwei Borgia, der Papst Alexander VI. und sein Sohn Cesare, entartet in schamloser Begehrlichkeit und Willkür, fraglos von einem wirklichen italienischen Patriotismus meilenfern, aber durch ihre Interessen in der politischen Konstellation doch eben Gegenspieler der Franzosen, und damit in nationaler Hinsicht den Italienern erträglicher. Machiavelli sah in das Getriebe der von allen Seiten erbarmungslos mit List und Gewalt und Verrat geführten Machtkämpfe, in denen Italien als ein sich selbst gehörendes Land verloren ging. Er konnte

den Notwendigkeiten seiner Natur genügen: er durfte beobachten und handeln. 1512 stellte französischer Einfluß die Mediceer-Herrschaft in Florenz wieder her, und der Staatssekretär der Republik wurde gefangen gesetzt und sogar gefoltert, um über eine Verschwörung auszusagen. Er kam bald frei, aber nun blieb er sieben Jahre lang von aller politischen Tätigkeit ausgeschlossen. Damals, auf seinem Landgut S. Casciano, schrieb er viel, doch ganz ohne die innere Beglücktheit, die Ariost in seiner Villa empfand, nach unmittelbarem Leben durstig, und auch oft im derben Verkehr mit dem Volk. 1519 endlich gaben ihm die Medici etwas zu tun, aber ein großes Amt war für ihn nur von der Republik zu erhoffen. Sie kommt 1527, und Machiavelli meint mit ihr seine Stunde gekommen. Doch man übergeht ihn, weil man dem Diener der Medici mißtraut. Im Sommer desselben Jahres stirbt er, die Kränkung und das Gefühl des Brachliegens mögen ihn verzehrt haben.



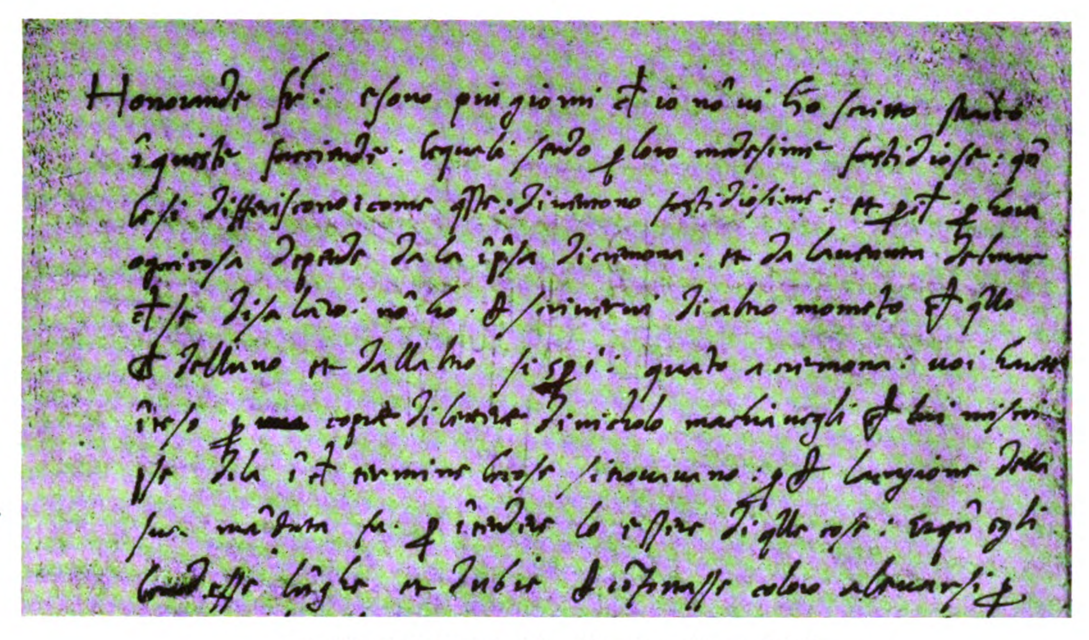
56. Niccolò Machiavelli. Gemälde eines unbekannten Meisters. Florenz, Uffizien.

Ein so ganz sauberer Mensch, eine so beinahe rührende Gestalt wie Ariost ist Machiavelli in seinem Privatleben durchaus nicht gewesen. Das allein ins Phantasiereich verwiesene, dort freilich unumschränkt herrschende Freiheitsverlangen des Rolanddichters wird bei ihm oft genug zu Genußsucht, zu fordernder Sinnlichkeit. Er hatte eine sehr gute Frau und war für anderweitiges Liebesglück reichlich empfänglich. Und reichlich naiv ist es, wenn in Wiese und Percopos italienischer Literatur Machiavellis zwei Komödien folgendermaßen „einen moralischen Zweck" erhalten: „Wie er in der Mandragola auf die schlimmen Folgen einer Heirat hindeuten wollte, die nicht aus gegenseitiger Zuneigung geschlossen ist," so zeigt er in der Clizia, einer Plautus-Nachahmung, „wie man eine Familie gut und mit der Aussicht auf glückliches Zusammenleben gründet" (S. 309). Man stellt den Schmutz nicht so sprühend witzig dar, man schreibt keine *Mandragola* und auch keine *Novella di Belfagor arcidiavolo*, die Erzählung von dem Erzteufel, der vor seiner florentinischen Ehefrau in die Hölle zurückflieht, wenn man nicht näher bei der frohen Schamlosigkeit des Decamerone steht als bei der Schulmeistertugend des Heptameron. Nein, die Bindungen der Privatmoral sind diesem Dichter und Menschen, der übrigens kein Bösewicht war, niemals sehr vertraut gewesen.

Und doch ist er ein großer und strenger Moralist. Und hinter dem Witz der Mandragola steht tiefer Ernst und sehr dunkle Bitterkeit. Die schamlose Dummheit des auf Nachkommenschaft bedachten senilen Gatten, die Niedrigkeit ihrer Mutter und die Gemeinheit ihres Geist-

lichen treiben die widerstrebende und reine Lucrezia dem listigen Liebhaber zu, und wenn sie ihm einmal gegen ihren Willen angehört hat, wird sie von nun an gern und mit eigener List die Ehe brechen, so daß also am Ende die einzig reine Gestalt der Komödie sich willig und mit Genuß dem schlammigen Niveau ihrer Umgebung einschmiegt. Machiavelli schildert diesen äußersten Triumph der Unsittlichkeit im Einzelnen mit auskostendem Witz, aber zugleich mit einer solch unerbittlichen Schärfe, daß man seine Entrüstung dem Gesamtzustand gegenüber spürt. Es ist die Entrüstung einer sozialen oder staatlichen Bitterkeit; nicht an der Tugend des Einzelnen ist dem Autor gelegen, sondern die Fauligkeit einer Gesellschaft, in der für Reinheit kein Platz ist, greift ihm an die Seele. Er steht mit bitterem Hohn einem Volk gegenüber, dessen Kraft in der Auflösung begriffen ist.

Und hier erkennt nun Machiavelli, der es im Privatleben so viel zügelloser treibt als Ariost, eine Bindung an, die dem Dichter des Furioso vollkommen fremd ist. Im Rasenden Roland herrscht die unbedingte, die göttliche Freiheit des Individuums, das ausschließlich auf den schönen und harmonischen Genuß seiner selbst gerichtet ist; in Machiavellis Werk reckt sich über dem Einzelnen in tyrannischer Hoheit der Staat auf. Man könnte auch sagen, Ariosts Göttin heiße die Schönheit, und Machiavellis Gottheit sei der Staat. Aber sogleich zeigt es sich, daß doch auch Machiavelli ganz und gar und sogar zwiefach im Freiheitsrausch des Renaissance-Individuums lebt. Denn zum ersten: was ist ihm der Staat? Meine Antwort kann hier nicht lauten: die alte römische Republik, oder das römische Imperium, oder ein königlich geeintes Italien, oder nur ein nord- und mittelitalienischer Staatenbund, oder gar nur die Stadt Florenz, und diese wiederum als Republik, oder als Oligarchie, oder als Despotie. All dies Verschiedene kann man aus seinen Schriften herauslesen, und all diesem Verschiedenen neigt er zu, je nachdem er sich seinem immer gegenwärtigen Hauptproblem schwärmerisch oder realistisch, historisch oder politisch gegenüberstellt, je nachdem er die Beseitigung der einen oder anderen Schwierigkeit erwägt, je nachdem sein Patriotismus, der die Herrlichkeit des alten römischen Reiches und ganz Italien umfaßt, aber mit besonderer Innigkeit doch die Heimat Florenz hegt, je nachdem diese Vaterlandsliebe unter den Wirkungen der Ereignisse ihre hoffnungs- oder angstvolleren Stunden durchlebt. Die Antwort hier muß einheitlicher und innerlicher sein; das Ludwig XIV. zugeschriebene Wort enthält sie: L'Etat c'est moi. Das Machtgebilde, das er sich selber erdenkt, errechnet und vor allem erträumt, die ihm allein eigene Staatsidee, die Göttin, die aus seinem Haupt geboren, mit der er ganz allein ist, und der allein er dient — das ist der Staat der losgelösten Renaissance-Persönlichkeit. Die Masse der anderen Menschen gibt Stoff für den Tempelbau und das Opfer, man muß sie sorgfältig behandeln, wie man mit kostbarem Baumaterial und wertvollen Opfertieren sorgfältig umgeht, aber man muß sie auch, wo es der Bau und die Weihehandlung erfordert, mit sicherer Hand zurechthauen und schlachten. Ariost entseelt Menschen und zerstampft Herzen, um die rechten Farbenflecke für sein Gemälde zu erhalten, und Machiavelli ist genau so groß im Ertöten, um seinem Staatsgebilde Harmonie zu geben. Ariost und Machiavelli haben den gleichen Fanatismus des Monomanen, die gleiche Herzlosigkeit der Menschheit gegenüber, das gleiche absolute, das ist eben: bindungslose Alleinsein des Renaissancemenschen mit seiner Gottheit. Nichts Soziales und kein Atom Nächstenliebe ist in der Staatsidee Machiavellis enthalten. Sein Staat ist ein Machtgebilde, dem ein großes Individuum Leben und Dauer verleiht, und worin diese große Einzelpersönlichkeit ihren überindividuellen und über den Tod hinaus bleibenden Ausdruck erhält; sie hat das Recht und die Pflicht, vielmehr die Notwendigkeit, alles zu tun, was zur Bewahrung des Staatsgebildes nötig ist. Ob es in



57. Handschrift Machiavellis. Aus einem Brief,
den Machiavelli für Francesco Guiccardini an dessen Bruder Luigi schrieb.
Aus Tommasini, La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli. Roma 1911.

Treue oder mit List und Gewalt, ob es zu Gunsten oder Ungunsten der Untertanen geschieht, kommt auf keine Weise in Betracht.

Und damit tritt eine zweite und wertvollere Wirkung des individualistischen Freiheitsbegriffes auf den Plan. Machiavellis Staatsidee ist unendlich viel befehdet worden, weil sie eine unmenschliche Machtidee ist, und sie kann keinen vollkommenen Wert haben, weil sie alles Soziale ausschließt. Aber Machiavelli nahm sich als erster moderner Mensch das Recht, diese Machtidee in ihrer Ausschließlichkeit, unverquickt mit irgendwelchen ethischen oder theologischen Ideen, zu denken, und ganz aus allen Zusammenhängen herausgelöst zu prüfen, wie sich die einzelnen Dinge allein in Bezug auf den Machtstaat verhielten. Nichts Sittliches und nichts anderes hinderte ihn, er sah alles so ganz und gar im Hinblick auf das Politische an, wie es Ariost im Hinblick auf das Schöne ansah. Und damit ist er der Begründer der Staatswissenschaft geworden, ihr Befreier aus theologischen Ketten. Auch wer in ihm unter Verkennung seiner ethischen Struktur — denn er kennt ja das Gute und Böse nur in Bezug auf den Staat, und an staatlicher virtus fehlt es ihm nie —, auch wer in ihm einen teuflischen Bösewicht sieht, spricht ihm dieses Verdienst um die Wissenschaft niemals ab.

Somit wäre Machiavelli also doch der Mann der Wissenschaft gegenüber dem Künstler Ariost? Gewiß, aber dennoch und darüber hinaus ist er auch auf politisch-wissenschaftlichem Felde Dichter. Oder anders gesagt: er hätte hier nicht sein Höchstes erreicht, wenn er nur Beobachter, Analytiker und Logiker gewesen wäre, und nicht auch intuierender und schaffender Künstler. Damit soll nicht etwa die dichterische Bedeutung einer didaktischen Satire wie des „Goldenen Esels" überschätzt werden, und erst recht nicht die der Vita di Castruccio Castracani, der Biographie eines Feldherrn, in die sich Anlehnungen an Diodor und freie Erfindungen mischen, und die zum Zweck militärischer und politischer

Erörterungen geschrieben ist. Und wenn der Verfasser im selben Jahre 1520 seinen großen Dialog „Von der Kriegskunst" verfaßt, worin der Gedanke an die allgemeine Wehrpflicht auftaucht, die Bedeutung der Infanterie unterstrichen und allerhand Einzelnes der Heeresverfassung und -Führung genau behandelt wird, so ist das gewiß ein rein wissenschaftliches und fachliches Unternehmen.

Aber den drei gewichtigsten wissenschaftlichen Werken Machiavellis gegenüber wird man doch zweifeln müssen, ob sie so ganz allein in das Schubfach „Wissenschaft" gehören. Seit 1513 arbeitete er an den Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio, die Fragment blieben, und im gleichen Jahre verfaßte er das in sich geschlossene Buch vom Fürsten, die Quintessenz seines Denkens und die Gipfelleistung, der er allen Ruhm und alle Anfeindung verdankt. (Die drei Bücher über Titus Livius sind 1531 gedruckt worden, der Principe erschien 1532.) An Livius knüpfend erwägt Machiavelli das Wesen des republikanischen Staates, wie er gegründet, erhalten, erweitert, regiert wird, und hierbei zieht er aus Geschichte und Erfahrung politische Lehren, die eben jene Loslösung und Selbständigmachung der Staatswissenschaft und Politik bedeuten, in die aber doch auch belebend und formend der ganze Gefühlsinhalt Machiavellis einströmt. Das Gefühlsmäßige, der geformte Ichausdruck, das wahrhaft Dichterische jedoch dominiert im Principe, der eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der Gegenwart bedeutet, der stellenweise ein Erguß politischer Lyrik ist, da es um die Befreiung Italiens vom Joch der „Barbaren" geht, und da die Gestalt des Führers gezeichnet wird, der die Befreiung und Einigung des Vaterlandes erzwingen könnte. Nur dies ist seine Aufgabe, und jedes, auch das im menschlich-sittlichen Sinn verbrecherische Mittel darf, vielmehr muß er anwenden. Das dichterische Moment dieser Untersuchung aber liegt nur zum Teil, und zum geringeren Teil, in der patriotischen Erregtheit, es ist vor allem in der Kraft zu suchen, mit der die Idealgestalt des Fürsten beseelt und zum Ich-Ausdruck Machiavellis geprägt ist. Cesare Borgia gibt das Modell, aber auch bloß das Modell und den Ausgangspunkt des Fürsten ab. Machiavelli hat den Borgia im Leben nur eine Zeitlang bewundert und auch während des Bewunderns Klarheit darüber bewahrt, wie sich in den Erfolgen des Mannes Verdienst und Glück verketteten. Er beurteilte später den Sinkenden sehr kühl und wandte sich von ihm ab. Richard Fester hat nun genau zusammengestellt und gegeneinander abgewogen, wie sich Machiavelli in seinen Gesandtschaftsberichten und sonstigen Arbeiten in verschiedenen Zeiten zu Cesare Borgia verhielt, ehe er aus ihm den „Fürsten" schlechthin, den befreienden und einigenden Usurpator machte. Und da ergibt es sich denn schlagend, daß die Gestalt des Principe eine dichterische Schöpfung ist. Um einen Vergleich aus näher liegenden Zeiten zu gebrauchen, so kann ich etwas ganz Analoges feststellen, wenn ich im Esprit des Lois Montesquieus berühmtes Musterbild des verfassungsmäßigen Staates betrachte. Es ist immer wieder gesagt worden, der französische Rechtsphilosoph habe die englische Verfassung bewundernd „abgeschrieben". Liest man aber seine früheren Aufzeichnungen über England, so findet man ihn nicht immer bewundernd gestimmt, und vergleicht man die tatsächliche englische Verfassung mit dem Montesquieuschen Muster, so merkt man, daß ein Modell mit der frei danach geformten Schöpfung zum Vergleich steht. Montesquieu, der Dichter des Staatlichen, hat seinen Idealstaat gebaut, wie ein anderer Dichter ein historisches Drama schreibt. Der gleiche Vorgang, aber in verstärktem Maße dichterisch, ist im Principe zu finden. Verstärkt dichterisch nenne ich ihn, weil sein Ergebnis nicht allein eine Gedankenschöpfung, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut ist, Cesare Borgia eben. Ein Mensch freilich — und hier kehrt sich die Wertstufung zu Montesquieus Gunsten um —, der in

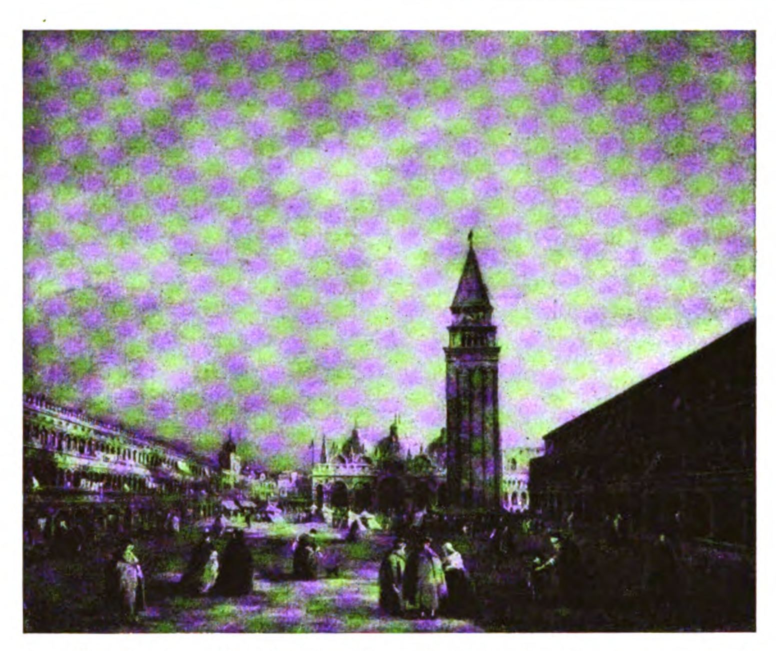
seiner Ich-Besessenheit und Monomanie durchaus unmenschlich ist, während in Montesquieus Gedankendichtung alle Mühe auf Harmonisierung des Sozialen, Altruistischen und eigentlich Menschlichen mit der Machtidee des Staates gerichtet ist. — Das dritte große Wissenschaftswerk Machiavellis endlich, die im offiziellen Auftrag zwischen 1520 und 25 geschriebenen acht Bücher Istorie Fiorentine, ist der Art nach nicht allzu sehr von den beiden anderen abzusondern. Wohl hat man in den Discorsi eine Sammlung politischer Erwägungen, im Principe eine politische Dichtung und in der Florentiner Geschichte eben ein historisches Werk zu sehen; aber diese Geschichte, die von den Anfängen bis zum Tode des Magnifico reicht, ist im Grunde doch wieder der Canevas politischer und staatsphilosophischer Gedankenstickereien, und das dichterische Vermögen bewährt sich wieder nicht nur in der heißen Farbe solcher Gedanken, sondern auch im Gestalten. Die Sprachform ist hier mit betonter Absicht eine künstlerische und beinahe eine getragen künstliche, wodurch sie der Knappheit des Principe gegenüber für den modernen Leser ein wenig an Wert verliert, zugleich aber auch einen eigenen Beweis dafür bildet, daß Machiavelli selber durchaus als Künstler gewertet sein wollte. Wie stark ihn das Ästhetische bewegte, das geht ja, fast mehr noch als aus seinen Dichtungen, aus dem ungemein geistvollen Dialogo sulla Lingua hervor, mit dem er um 1513 in den lebhaften Streit um das Wesen der italienischen Literatursprache eingriff und gegen Trissino, genauer: gegen Dantes De Vulgari Eloquentia den Beweis führte, daß man tatsächlich florentinisch und nicht ein ideales Allgemeinitalienisch schreibe. Das Ästhetische ist in dieser Epoche der allgemeinen Entzügelung überall der letzte und stärkste Halt.

Doch ich zeigte, was es mit Machiavellis individueller Entzügelung für eine eigene sittliche Bewandtnis hat: sie dient dem Staatsgedanken und dem freien wissenschaftlichen Forschen, sie erhält dadurch ideelle Schwungkraft und sinkt niemals — auch dort nicht, wo sie Verbrechen predigt — zu engem und rein materialistischem Egoismus herab. Die Stärke dieser Schwungkraft wird am deutlichsten, wenn man Machiavellis Werk mit dem seines bedeutendsten Landsmannes und Zeitgenossen auf dem Gebiete der Staatslehre und Geschichte vergleicht, mit Francesco Guicciardini's Arbeiten über Italien und über Florenz, mit seinen Ricordi Politici e Civili, die die Jahre 1527—30 umfassen, und mit seinen Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli. Er hat die Methode und die Ziele Machiavellis, er ist ihm an Scharfsinn nicht unterlegen, aber der Enthusiasmus fehlt, und er bewegt sich im engeren Zirkel des momentan und positiv Nützlichen und für das Einzelgeschöpf Brauchbaren. Er ist gar kein Dichter, und deshalb bleibt ihm auch im Wissenschaftlichen die Synthese versagt, und deshalb kriecht seine Renaissance-Diesseitigkeit gelegentlich etwas flügellahm am Boden.

III. ARETINO

„Der Opportunist Guicciardini" sagt Morf, und damit stempelt er ihn zum Vertreter der geistigen Mittelschicht jener Zeit, die von dem ästhetischen Gipfel Ariosts und der ethischen Höhe Machiavellis weit entfernt ist, aber ebensoweit doch auch über die dumpfe Masse hinausragt. Was in diese von dem Freiheitsverlangen der Zeit dringt, ist Genußsucht in roher und entgeistigter Form, Zersetzungsstoff, dem die Renaissancebewegung innerhalb Italiens erlag.

Auch das Proletariat der Renaissance hat seinen Stimmträger in der italienischen Literatur, und einen der glänzendsten dazu, Pietro Aretino, den viel bewunderten und maßlos geschmähten. Er spiegelt die ideallos egoistische Gesellschaft in ihrer zynischsten und verkommensten Form wider, nella sua forma più cinica e più depravata, urteilt De Sanctis,



58. Der Markusplatz in Venedig. Gemälde des Francesco Guardi (18. Jahrhundert) im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

den hier patriotische Bitterkeit sehr hart macht, während Gaspary in einem der schönsten Kapitel seiner Literaturgeschichte dem wahrhaft aus Dreck und Feuer gemischten Charakter des Mannes in jeder Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Man sagt, Aretino sei 1492 von einer Dirne in einem Spittel zur Welt gebracht worden, und wollte ich mich beispielhaft seinem metaphorisch überlasteten Stil angleichen, so würde hier die allegorische Ausdeutung der Mutter und des Ortes in die prostituierte Renaissance und das kranke italienische Volk gute Figur machen. Übrigens war seine Mutter Tita eine brave Frau, die er geliebt und geehrt hat. Aber seines Vaters, des armen Schusters Luca, schämte er sich so, daß er seinen Namen verschwieg und sich nach seiner Geburtsstadt Arezzo: Aretino nannte. Eine seltsame Scham, da er doch immer stolz gewesen ist auf seinen eigenmächtigen Aufstieg aus der Tiefe, auf seine Beherrschung der Großen, und da er doch immer mit Wärme als Anwalt der Armen jeglicher Art auftrat. Es ist das aber nicht der einzige Widerspruch in ihm. Einheit gab seinem vielfältigen Wesen nur der ungeheure Lebensdrang, der sich in materialistischer, in häufig brutalster, plebeischster Genußsucht äußerte. In seiner ersten Lebenshälfte stand er in engen Beziehungen zum päpstlichen Hof; seit 1527 hielt er sich meist in Venedig auf, das dem Vielbedrohten Sicherheit gewährte, wenn er nur nicht die venetianische Regierung angriff. Er gewann Riesensummen, die ihm unter den Händen zerrannen, er führte ein Leben der Verschwendung, der schamlosen Unzucht, aber auch des feinsten Kunstgenusses. Sein Haus war ein Bordell, aber in allem Ausschweifen fehlte es ihm nicht an milden und seelischen Zügen; er war der beste Vater, er nahm eine Frau, die ihn verriet und verließ, gütig und väterlich auf, als sie totkrank wiederkehrte.

Daß er menschlich und tief zu fühlen wußte, geht aus seinem edelsten Werk hervor, der Tragödie Orazia vom Jahre 1546, die sich eng an die Horatier-Erzählung des Livius lehnt. Wie Celia um den Geliebten trauert, als sie sein Kleid unter den Trophäen ihres Bruders sieht,



59. Pietro Aretino. Gemälde Tizians,
das den Gewalt- und Genußmenschen glänzend charakterisiert.

wie der Vater verzweiflungsvoll sein letztes Kind verteidigt, den Sieger über die Curiatier, Orazio, der wegen Schwestermordes sterben soll, das ist mit großer Wärme und wahrhaft lebendig dargestellt und entschädigt für die Plumpheit des durch himmlischen Eingriff herbeigeführten versöhnlichen Ausganges. Wenn die deutschen Literarhistoriker nur nicht durchweg an Corneilles Horace erinnern wollten, um das französische Stück als unmenschlicher oder kühler oder rhetorischer unter das italienische zu stellen. So wertvoll hier ein Inhaltsvergleich sein könnte, so schädlich irreführend ist ein Wertvergleich, der dieselben Inhalte bei Aretino und Corneille annimmt. Denn Aretino ist auf das rein Individuelle seiner Helden gerichtet, und wenn er auch das Volk als Chor auftreten läßt, so kümmern ihn doch nur die Einzelnen. Corneille hingegen ist durchaus auf den Staat gerichtet, und den Einzelnen sieht er nur in seinen Beziehungen zum Staat. —

Man schließe aber ja nicht aus dieser einen Tragödie auf sittliche und tragische Grundstimmungen des Mannes, auch nicht auf erarbeitete Beziehungen zur Antike; und ebensowenig

und erst recht nicht schließe man aus seinen zahlreichen religiösen Prosaschriften auf ein wirkliches und tiefes Christentum. Ihm ist literarische Betätigung ein Formspiel, ein erfreulicher Vielseitigkeitsbeweis, ein Broterwerb und ein Machtmittel, worauf man nicht allzu viel Zeit verwenden darf, denn eigentlicher Zweck und Inhalt des Lebens ist nicht Schreiben und Denken, sondern genußreiches Leben selber, il vivere risolutamente. Je mehr von diesem derben Genußleben in seine literarischen Produktionen eingeht, um so echter werden sie, und so sind seine rasch und liederlich komponierten Komödien mit ihrem Schwarm von Dirnen, Kupplerinnen, Heuchlern, Genießern, seine im veristischen Schmutz vergnügt und natürlich einherstapfenden Sittenschilderungen besonders wohl gelungen. Er widmete alledem nur wenige Tagesstunden, voller Stolz auf die Leichtigkeit seiner Begabung und voller Mißachtung gegen jede Art von Pedanterie, worunter er nur allzu häufig jeden sittlichen Ernst und jede Hingabe verstand. Er soll, hieß es 1556 bei seinem Tode, an einem übermäßigen Lachen gestorben sein. Hier hat sich De Sanctis den allegorisch ausweitenden Zusatz nicht nehmen lassen: come moriva Italia, so wie damals Italien am Schwinden des sittlichen Ernstes zu Grunde ging.

Und doch hat Aretino seinen eigenen Ernst und einen Beruf, an den er sich ganz hingibt, und nicht so ausschließlich, wie es manchmal den Anschein hat, des Geldverdienens, man möchte beinahe sagen: des Erpressens halber. Es ist nicht der dichterische Beruf, auch nicht der des Dichterphilologen — er verspottet ja immer humanistische Gelehrtheit. Aber Journalist ist er mit ganzer Seele, und als Journalist ist er der Schüler, Vollender und Übertreiber der Humanisten. Das Wissen und Können, das sie aufgehäuft haben, beutet er aus und prägt es in italienische Münze um, und auf der Idee des Ruhmverteilens, die ein Grundgedanke humanistischer Gesinnung ist, fußt er, und von ihr lebt er im wahrsten Wortsinn. Seine journalistischen Arbeiten sind die Briefe, die in sechs Bänden zwischen 1537 und 57 erschienen. Mit diesen Briefen — davon ist er durchdrungen, und seine Zeit glaubt es ihm — kann er berühmt machen und schänden, kann er helfen und schädigen, und deshalb kann er in seinen Briefen der Wahrheit und der Bedrängnis dienen, die Mächtigen einschüchtern und bessern, und deshalb kann er auch als freier Mann und unabhängiger Schriftsteller leben. Er mag dies alles in gehobenen Stunden wirklich gewollt haben, und manchmal ist er auch wirklich der Not und der Wahrheit beigesprungen. Aber im ganzen ist seine Feder doch unfrei, weil sie durchaus käuflich ist, und er schreibt die schamlosesten Schmeichler- und Erpresserbriefe an hochgestellte Personen, über deren Anzapfbarkeit und Solvenz er sich vorher orientiert. Seine ehrliche und freie Berufsfreude besteht wohl zumeist in dem Machtgefühl, ein wirklicher Ruhm- und Schandeverteiler, Beleber und Vernichter zu sein; freilich müssen auch (und vor allem) die baren Mittel zum eigenen reichen Leben dabei herauskommen. So ist es ein schmutziges, aber doch nicht ganz und nur schmutziges Handwerk, das er treibt, und geistverlassen ist es nun schon gar nicht. Sein Sinnengenuß ist bei allem Materialismus künstlerisch gerichtet, und wenn er von Malerei und Technik der Kunst redet, so profitiert die Ästhetik davon, und wenn er etwas Farbiges beschreibt, so malt er in Worten. Und er hat in einer Zeit, da die Dichtung in der Theorie noch etwas Erlernbares, Intellektuelles und äußerlich Formales war, ein richtiges Gefühl für das wahre Wesen des Dichterischen. „Ich sage und wiederhole euch (übersetzt Gaspary aus dem Brief vom 25. Juni 1537), daß die Poesie eine Grille der Natur in ihrem Jubel ist, welche auf der eigenen Inspiration beruht, und wenn er deren ermangelt, so wird der poetische Gesang ein Tamburin ohne Schellen und ein Glockenturm ohne Glocken." Aber freilich, sowie Aretino auf sein freies Plebejertum stolz ist und sich des eigenen armen Vaters schämt, so wie er der Wahrheit dienen will und ein Schmeichler und Verläumder ist, frei sein will und

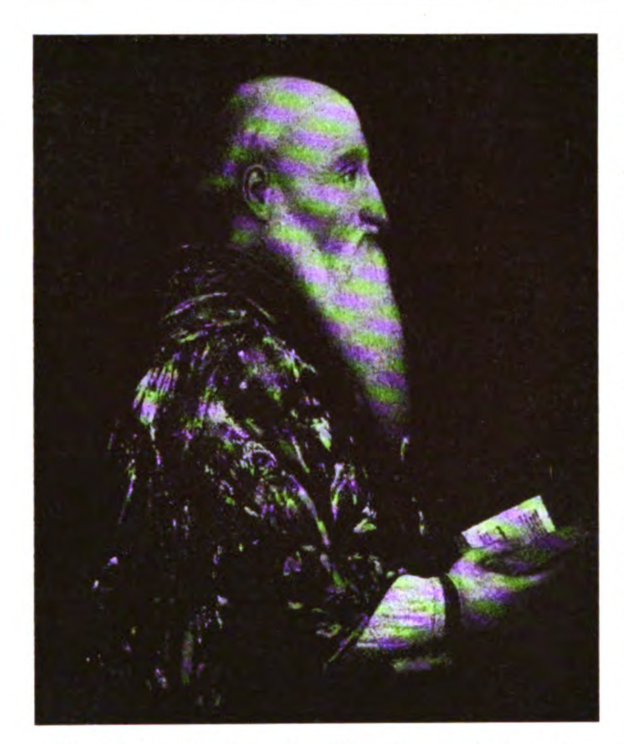
sich immer wieder verkauft, so rühmt er auch das wahre Wesen der Poesie und predigt es der irrenden Schar der Petrarkisten und Grammatiker, so redet er in seinen Sittenschilderungen frei wie die Plebs und die Gemeinheit, — um dann selber im allerschlimmsten, allerschwülstigsten und hispanisiertesten Petrarkismus zu schwelgen, derart, daß sein Bombast heute bald lächerlich und bald ungenießbar wirkt. Doch der Ton muß auf dem „Heute" liegen. Damals wurden diese Form-Übertreibungen und -Schwelgereien von den besten Männern als schön empfunden, und sie waren ja auch nur ein verzerrter und überhitzter Ausdruck dessen, was allein in dem schönen Lande Leben behielt, als „Italien starb": der Ausdruck des für sich bestehenden, entseelten Schönheitsgefühles.

IV. FORMALISMUS

In dem Beginner Petrarca lag keimhaft alles, und so auch als Todeskeim die Freude am losgelösten, inhaltlosen Formalen. Die Humanisten verwechselten verderblich oft Form und Inhalt, Rhetorisches und Ethisches. Ariosts ganzes Bemühen galt der schönen Form, aber das Freiheitsverlangen seiner großen und schöpferischen Natur erfüllte sie mit Leben. Und wenn das Große und Schöpferische nicht Aretins Sache war, so doch das Stürmische und Derbe und Brutale, und jedenfalls stand eine Persönlichkeit auch bei ihm hinter dem Formspiel. Aber die Unmenge der in diesem Jahrhundert literarisch tätigen Italiener stellt sozusagen keinerlei Natur hinter ihre mannigfachen Formspiele, läßt Ethos und Seele beiseite und ergötzt sich rein formal.

Voßler bezeichnet als die drei Henker der italienischen Renaissanceliteratur die Gegenreformation, das spanische Übergewicht und „die zensurartige Tätigkeit der 1582 gegründeten Akademie der Crusca in Florenz". Man kann das Tridentiner Konzil und die Spanier als Henkersknechte der Renaissance gelten lassen, obwohl sie nicht mehr viel zu töten hatten; aber die berühmte Anstalt, deren Aufgabe es war, in der Sprache Kleie und Korn zu sondern, ist doch eigentlich das liebste Kind der italienischen Renaissance und die getreueste Vollstreckerin ihres Lieblingswillens. Auf formale Freiheit war die Renaissance nie ausgegangen, vielmehr — und damit rührt man an ihre italienischste Eigenart — auf Freiheit zum Formalen. In ihm fand Petrarca den Frieden für sein Schwanken zwischen Heiden- und Christentum, in ihm fand Ariost die Möglichkeit, die Welt seiner individuellen Freiheit aufzubauen. Die Form selber tasteten sie nicht an, sondern verehrten sie leidenschaftlich. Und mit Notwendigkeit mußte diese Verehrung der Form durch die originellen Meister bei der Menge der Epigonen zur Formsklaverei werden. Um so mehr als hierin das gesellschaftliche, ich meine: die Gesellschaft ermöglichende Gegengewicht wider die auflösende Ich-Entfesselung gegeben war. In eben der Zeit, in der Machiavelli das Modell für den rettenden Fürsten in Cesare Borgia suchte, schrieb der lombardische Graf Baldassar Castiglione am Hof von Urbino seinen Cortegiano, die über die ganze Romania hin unendlich berühmt gewordenen Gespräche, in denen das Idealwesen des Höflings, seine körperliche und geistige Bildung erörtert wird, die schöne Form, die ebensowohl den schönen, wie den häßlichen Inhalt, die ebenso auch die seelische Leere umhüllen kann. Castiglione, dessen Werk erst 1528, ein Jahr vor seinem Tode, gedruckt wurde, aber lange vorher bekannt war, ist selber weder ein leerer noch ein unsittlicher Mann, vielmehr ein edler, dichterisch und schwärmerisch gestimmter Mensch gewesen. Aber sein Buch, das zugleich in literarischer Hinsicht die Musterleistung der Epoche in der Gattung des dialogischen Traktats bedeutet, kennzeichnet doch eben die Richtung der Zeit auf das schlechthin Formschöne.

Diese Richtung findet innerhalb der Literatur vielfältigen Ausdruck. Vor allem schenkt man der Sprache selber theoretisch gespannte Aufmerksamkeit und leitet von der Theorie bindende Regeln her. Die Meister, nach denen man sich richtet, sind die Lateiner und die großen Italiener des Trecento. Das Gefühl für das ständig fortschreitende Leben der Sprache ist nicht vorhanden oder wird als unpaßlich, unkünstlerisch verdammt. Die prunkvolle lateinische Periode hat in allem Gegenwärtigen zu gelten, der Wortschatz des Trecento ist der einzig richtige und darf auf keine Weise erweitert oder modifiziert werden. Auf solche Art wird eine korrekte, eine prunkende und „schöne" Sprache erreicht, zugleich aber eine Starrheit, die zur Totenstarre werden muß. Castiglione, der sich ausführlich über die Sprache verbreitet, ist bei weitem nicht der schlimmste. Er latinisiert zwar stark und bis in die Orthographie hinein, und er stellt das Trecento als Vorbild hin, aber er will nicht tote Wörter gewaltsam im lebendigen Sprachgebrauch mit-



60. Pietro Bembo. Gemälde eines unbekannten Meisters. Florenz, Uffizien.

geschleppt wissen, und vor allem scheut er nicht davor zurück, ein treffendes außertoskanisches Dialektwort in der italienischen Sprache zu verwenden, sie dadurch frischer zu erhalten und zu bereichern. Hier ist das von ihm vertretene (wenn auch nur eingeschränkt befolgte) Ideal dem strengeren Purismus derer erlegen, die sich an die Sprache Petrarcas und Boccaccios gebunden hielten und damit schließlich aus dem lebensvollsten Gebilde die schönste humanistische Leiche machten. Der schon erwähnte Streit zwischen den Anhängern des Italienischen und des Toskanischen gehört in dieses Kampfgebiet mit hinein. Man darf das aber nicht so auffassen, als hätten die „Italiener" durchaus für das Lebendigere, Gesündere und Wahrere gefochten. Denn einmal hatte Machiavelli historisch völlig recht, als er die italienische Schriftsprache für toskanisch erklärte, und sodann waren die Verteidiger der allgemein-italienischen Sprache deshalb noch längst nicht durchweg die Befürworter eines minder abdrosselnd wirkenden Purismus.

Hand in Hand mit dem theoretischen Interesse und der reaktionären Gesinnung im Sprachlichen ging die gleiche Erscheinung dem Dichterischen gegenüber. Auch hier wurde theoretisiert, und die von den Alten und von Petrarca und Boccaccio abgezogene Regel galt als bindend; was dann naturgemäß zu Übertrumpfungen führte. Lodovico Castelvetros Aristoteles-Kommentar stellte zuerst die Forderung der Ortseinheit für das Drama auf. Aber nun muß vor einem Irrtum gewarnt werden, dem der Literarhistoriker allzu leicht verfällt, und dem er in gewissem Sinne auch wohl gar nicht entgehen kann, weil er ja gezwungen ist, das vielfältige Ineinander des Lebens in seine nacheinander zu betrachtenden Bestandteile zu zerlegen. „Und so begab es sich," schreibt Morf, der ebenfalls in der „spitzfindigen Philologenwissenschaft und „der Sprachmeisterei der entstehenden Crusca" etwas einseitig die Henker der Renaissance sieht, „daß in der nämlichen Zeit, da Malerei und Skulptur zu einer herrlichen Offenbarung der Natur wurden, die Dichtung sich dieser Natur verschloß. Dort Rafael und Tizian, hier Bembo und Trissino." Man vergegenwärtige sich hierzu die folgenden Daten: Rafael lebte von 1483—1520, Tizian von 1477—1576, der Kardinal Bembo von 1470—1547 und Ludwig Ariost von 1474—1533. Das heißt, der sinnenfreudigste Renaissancedichter, das wahrhafte Brudergenie der italienischen Renaissancemaler lebte gleichzeitig mit den großen Künstlern und gleichzeitig mit dem Haupt- und Rädelsführer der Klassizisten. Und weiter und innerlicher: dieser größte italienische Renaissancedichter, der den naturfrohen Malern so nahe steht, ist keineswegs in allen Punkten als das absolute Widerspiel des Philologen Bembo aufzufassen. Man hat hier kein Nacheinander, sondern ein Neben- und Ineinander. Freiheit und Zwang, Natur und Unnatur sind von Petrarca bis Tasso in mannigfacher Verschlingung, Variation und gegenseitiger Bedingtheit überall in Italien zu finden — und nicht etwa nur bei den Schreibenden. Allmählich führte die ästhetische, d. h.: die den Italienern eigentümlichste Richtung des Freiheitsbegriffes zur Schwächung und Zerstörung der sittlichen Volkskraft und damit des seelischen Inhalts überhaupt; die Virtus starb, und die Virtuosität — das Wort stammt aus jener Zeit — überlebte und schuf sich ihre gesetzgebende Körperschaft in der Crusca. Aber schon in Tassos wunderbar erfüllte Jerusalem-Dichtung durfte die Akademie hereinreden. Und so ist hier überall Synopsis unerläßlich. Sonst erhält man von dem „freien" Leben der Renaissance eine falsche Vorstellung, sonst stellt man ihren „formalen" Schöpfungen Totenscheine aus, wo gelegentlich noch Leben vorhanden ist, und sonst wird man zuletzt dazu verführt, das Ende der italienischen Renaissance äußeren Gewaltakten zuzuschieben, wo sie doch innerer Krankheit erlag.

Die Männer der theoretischen Sprachbetrachtung, die die fesselnden Regeln für Sprache und Dichtung

aufstellen, sind fast durchweg auch schöpferisch tätig gewesen. Freilich und naturgemäß herrschten Form und Nachahmung auch in ihren Schöpfungen. Der Venetianer Pietro Bembo, der es bis zum Kardinal brachte, der als aussichtsvoller Anwärter auf den päpstlichen Thron galt, und der ein edles aber keineswegs platonisches Genußleben führte, hat das oberste klassizistische Beispiel auf vielen Gebieten gegeben. Seine Prose della Volgar Lingua enthalten sozusagen den sprachlichen Katechismus. Seine „Venetianische Geschichte", die er erst lateinisch schrieb, dann ins Italienische übersetzte, gab in beiden Sprachen das Vorbild der gepflegtesten, reinsten Form. Seine Asolani, die im Schloß Asolo geführten Gespräche über die Liebe, entwickeln Petrarkische und Platonische Gedankengänge höchst trecentistisch und pretiös. Seine lateinischen Gedichte sind Nachahmungen der Antike, und seine italienischen Verse sind dem Petrarca nachgebildet. Morf nennt ihn ein Genie des Nachbildens und Nachfühlens. Es versteht sich, daß gerade die Lyrik des Trecento besonders reichliche Nachahmung fand. Was damals an Petrarkischen Sonetten verfertigt worden ist, übertrifft sogar noch die erstaunliche Fülle der damaligen Novellenproduktion. Nun aber in Bausch und Bogen von all diesen Petrarkisten zu urteilen, sie glichen einander „alle wie ein Holzapfel dem andern", ist doch wohl nur erlaubt, wenn man so jung ist, wie es Voßler zur Zeit dieses Urteils (1900) war; findet sich doch die tiefe Vittoria Colonna, die ernstlich mit den religiösen Ideen der Zeit rang, unter eben diesen Petrarkisten, und selbst Michel Angelo (den freilich auch Voßler vorsichtig beiseite stellt) hat als Dichter der überkommenen Form gehuldigt. Auch dies wieder eine Warnung für den Literarhistoriker, die Verschmelzungen des Lebens nicht zu vergessen.



61. Baldassar Castiglione. Gemälde von Raffael. Paris, Louvre.

Eine ähnliche Vielseitigkeit wie Bembo entfaltete der leidenschaftlich tätige Pedant Gian Giorgio Trissino, der 1478 in Vicenza geboren wurde und 1550 in Rom starb. Er beschränkte sich nicht darauf, theoretisch für die regelhafte italienische (nicht toskanische) Sprache und für eine antike Metrik einzutreten, von der aus durch ihn der reimlose Elfsilbler dauernde Bedeutung gewann, sondern ging auch als Epiker und Dramatiker mit antikisierendem Beispiel voran. Sein „von den Goten befreites Italien" L'Italia liberata de' Gotti), an dem er zwanzig Jahre arbeitete, ist eine sklavische Transposition der Ilias ins Christlich-Italienische, die bald langweilig wirkt, bald in ungewollte Parodie umschlägt. Aus ähnlichen Gründen wie Achill gegen Agamemnon muß sich Corsamonte gegen Belisar auflehnen und die Vertreibung der in Italien eingedrungenen Barbaren verzögern. Aus Homers Göttern werden steife Engel mit heidnischen Namen, und wie Hera den Zeus aus politischen Gründen verführt, so verführt bei Trissino Theodora den Kaiser Justinian. Diese allzu strenge, reimlos durchgeführte Nachahmung der Antike fand geringen Beifall; aber nun setzte die Bemühung ein, das lateinische und mittelalterliche Oktavenepos, die Dichtung der Pulci, Bojardo und Ariost an der Antike zu korrigieren. Ebenso glücklich-unglücklich wie im Epos war Trissino im Drama. Auch hier gebührt ihm der Ruhm, mit seiner Sophonisbe 1515 als erster eine völlig regelmäßige, auf antike Art gebaute Tragödie gegeben zu haben. Aber das bedeutet, wie Croce es von den Lustspielen des Ariost sagt, einen „bildungsgeschichtlichen" Ruhm, und der poetische Gehalt des Trauerspiels ist höchst geringfügig.

Wo das Hauptbemühen der getreuen Nachahmung einer überkommenen Form gilt, da muß das Seelische und also das eigentlich Poetische notwendig leiden; da muß auch sehr bald Ermüdung des Dichters und seines Publikums eintreten. Dem zu begegnen und sich über die innere Leere hinwegzutäuschen, ist Kraßheit des äußeren Geschehens das beste Mittel, und so gehen Formkünstelei, antikisierende



62. Gian Giorgio Trissino. Aus dem Stichwerk des Jakob Philipp Tomasinus. Padua 1630.

und pretiöse, aufs innigste mit roher und grausamer Handlung Hand in Hand. Sperone Speroni, der in Italien als Kritiker und Theoretiker hoch angesehen war, die größte Bedeutung aber anonym in Frankreich gewann, da sein Dialogo delle Lingue vom Jahre 1542 sehr Wesentliches zu dem berühmten Plejade-Manifest, der Défense et Illustration de la Langue Française, beisteuerte, Speroni tut es als Tragiker in seiner Canace nicht unter Blutschande zwischen Zwillingsgeschwistern, die mit der Tötung des Mädchens durch den eigenen göttlichen Vater und dem Selbstmord des sündigen Bruders gesühnt wird.

Aber der Grausamste und Angesehenste unter manchen Mitstrebenden, auch der Fruchtbarste auf tragischem Gebiet war Giambattista Giraldi, gleichfalls ein Gelehrter und Theoretiker, auch episch produktiv; seine Besonderheit bestand im Eintreten für das römische Drama vor dem griechischen und in der Nachahmung Senecas. In der Orbecche, der berühmtesten unter seinen neun Tragödien, läßt er die Titelheldin den Inzest ihrer königlichen Mutter entdecken, und der König tötet die Schuldige. Und der König tötet auch den heimlichen Gatten der Orbecche und ihre zwei Kinder, worauf die Prinzessin das Messer aus einer der Kinderleichen zieht und den Vater erdolcht. Alles Seelische und Ethische ist zur Phrase entwertet, die Gräßlichkeit des Stoffes soll reizen und der Formentfaltung dienen. Wenn Morf hier von dem „Corneille der Italiener" spricht, so zeigt er sein mangelnde Verständnis für den großen Franzosen.

Ähnliche Betonung des Formalen und genaue Anlehnung an die Antike (woran bisweilen der Versuch des Transponierens scheitert, indem man etwa die antike Einrichtung der Sklaverei in die anders gearteten modernen Verhältnisse unverändert herübernimmt) ist auch auf dem Gebiet der Komödie vielfach zu finden, und einigemal haben dieselben ernsten Männer, die sich theoretisch und episch und tragisch betätigten, mit gleichem Ernst den Plautus und Terenz zu italianisieren gestrebt. Trissino und Speroni traten auch als Komödiendichter hervor. Im ganzen aber wuchert naturgemäß im Lustspiel mehr der andere Krankheitskeim der Epoche — nicht so sehr der Hang zum Formalen als der materialistische Zug.

V. REALISMUS UND PARODIE

Das in meiner Studie mehrfach betonte absprechende Urteil über die dramatische Gesamtleistung der Italiener gilt nur dem Quale und keineswegs dem Quantum ihrer theatralischen Produktion; denn die Fülle der dramatischen Autoren und der Stücke ist innerhalb der Renaissance eine höchst beträchtliche (und wiederum hat hier alles Katalogisieren zu unterbleiben). Man könnte nun wohl das italienische Lustspiel um seiner größeren Natürlichkeit willen höher bewerten als die starrer formale Tragödie. Aber diese größere „Natürlichkeit" und selbst die geringere Langweiligkeit der Renaissance-Komödien sind doch im allgemeinen recht zweifelhafter Art. Die stoffliche Überlastung und Roheit wirkt auch im Lustspiel herabzerrend. Wohl wird das Leben der Gegenwart — sofern es nicht durch antike Formulierung verzerrt ist — mit starkem Realismus dargestellt, der sich im Unanständigen besonders wohl fühlt. Aber ein Übermaß des Intriguengewirrs, wodurch der Dichter belebend wirken will, führt nicht nur zu ermüdenden Unklarheiten und zu Übertreibungen, sondern drängt sich allzu sehr an die Stelle des Seelischen. Womit man denn im Tiefsten auf den gleichen Verfallsgrund stößt wie bei der Tragödie, auf den Mangel an Ethos.

Selbst aus der Mandragola ist ethischer Gehalt doch nur indirekt herauszulesen. Wenn ich das Lebenswerk des Mannes, der sie schrieb, nicht gegenwärtig habe, so ist, für sich genommen, auch Machiavellis Komödie eine schmutzige Posse. Die sich von vielen anderen nur durch die Schärfe ihrer Charaktere unterscheidet. Aber diese Eigenart der Charaktere ist eben etwas Seltenes. Dienerstreiche, Verkennungen, Verkleidungen, Übertölpelungen, Kuppeleien und Diebereien, die immer wieder den rohesten Liebesgenuß — nicht minder roh, wenn es auf eine Eheschließung hinausläuft, wie wenn es um Ehebruch oder Bordellangelegenheiten geht —, die immer wieder roheste materielle Vorteile zum Ziel haben, füllen Komödie für Komödie, mag nun der Stil ein mehr antikisierender oder mehr volkstümlicher, mag die Handlung nur einem oder gleich mehreren antiken Autoren entnommen, oder mag sie frei erfunden sein. Die agierenden Personen werden in all ihrer Beweglichkeit starr, sie werden zu gelenkigen Puppen, die sich als geizige Väter oder prahlerische Soldaten oder pedantische Gelehrte oder listige Diener oder abgefeimte Kupplerinnen oder heuchlerische Priester oder zweifelhafte Ehefrauen zu gebärden haben. (Was in der witzigen Marionettengalerie zumeist fehlt, ist das junge Mädchen; es handelt selten und ist häufig nur das Objekt der Handlung.) Stellt man die Mandragola ihres menschlichen Wertes halber über die Masse der Renaissancekomödien, so ist als charakteristisches Muster des Durchschnitts im Guten und Bösen die Calandria anzusprechen, die ganz am Anfang der überlangen Reihe, unmittelbar neben Ariosts kalten Kompositionen, steht, und die doppelte Ehre hatte, von einem geistlichen Würdenträger verfaßt zu sein und 1518 im Vatikan vor dem Mediceerpapst gespielt zu werden. Bernardo Dovizi aus Bibbiena, der 1513 Kardinal wurde, weil ihm Leo X. viel verdankte, und 1520 plötzlich starb, an Gift, wie es hieß, weil ihn Leo X. beargwohnte, griff in der Gestalt des dummen Ehemanns Calandro auf den Calandrino des Boccaccio zurück, und im Stoff auf die Menächmen des Plautus. Aber er machte die Handlung bunter, wirrer, lebhafter und anstößiger, indem er die Zwillinge in Bruder und Schwester umwandelte und dadurch den Verkennungen und Verkleidungen, der Erotik und der Zote bedeutenderen Spielraum gab.



63. Sperone Speroni. Aus dem Stichwerk des Jakob Philipp Tomasinus. Padua 1630.

Der wie gesagt nur eingeschränkt gültige Vorzug der Natürlichkeit verstärkte sich in dem Maße, als von Nachbildung der Antike abgesehen und volkstümlicherweise Posse gespielt wurde. Aber psychologische Vertiefung und gar den Individualismus der Renaissance darf man auch hier nicht suchen. Vielmehr bestand die Natürlichkeit im frischen, derben Spaßmachen und unbekümmerten Karikieren einzelner Stände und Torheiten, und die schauspielerische Leistung, der ein guter Zusatz von Clownhaftigkeit gewiß nicht fehlte, überwog die dichterische. Die Dialektschwänke des paduanischen Schauspielers Angelo Beolco, der Ruzzante, der Spaßvogel, genannt wurde, sind von Bildung wenig beschwert und um so frischer. Und die Stegreifkomödie, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien aufkam, und die lange Zeit als ganz unliterarisch verachtet wurde, weil sie nur geringste Brocken der eigentlichen Literatur in das alte Farcengut einfügte, — gerade sie lebte und blieb am Leben. In dieser Commedia dell' arte beschränkte sich die dichterische Tätigkeit auf den Canevas, das Scenar. Alles andere blieb dem Schauspieler überlassen, der bestimmte Typen, komische Gestalten einzelner Städte oder Provinzen, Diener, Väter, Doktoren usw., in immer gleicher Art, doch vom Augenblick belebter und variierter Ausführung zu spielen hatte. Die Commedia dell' arte besaß in ihrer Marionettenhaftigkeit und untiefen Derbheit die heitere

Frische des beweglichen Volkes. Sie errang internationalen Ruhm, und von ihr führt ein Weg zu den großen Dichtungen Molières, der gern von den Italienern in Paris das Handwerk lernte.

Von der ebenfalls überquellenden Novellistik des 16. Jahrhunderts gilt Ähnliches wie von der Dramatik dieser Zeit: viel nachahmende Formarbeit, viel Stofflichkeit und wenig Seele. „Tausende von Novellen," sagt De Sanctis (I 12) mit gerechtem Stolz, „ein überreiches Arsenal, aus dem Shakespeare, Molière und andere Fremde geschöpft haben." Aber bitter fügt er hinzu, wenn es sich hier überall um Boccaccio-Nachahmungen handle, so sei es doch jedesmal il Decamerone in putrefazione, im Zustand der Verwesung. Das Gefühl sei abhanden gekommen, die freudige Bewußtheit kulturellen Aufschwungs fehle, eine materialistische Welt werde zum bloßen Zweck der Unterhaltung ohne geistiges Darüberstehen, ohne seelische Vertiefung ausgemalt.

Es darf freilich nicht vergessen werden, daß in diesen stofflich bunten Ausmalungen Ungeheures gespeichert worden ist. Wenn der Tragiker des Furchtbaren, Giraldi, aus seiner Nachahmung des Decamerone, den Ecatommiti („Hundertnovellen"), die 182 Erzählungen in den üblichen Rahmen stellen, wenn er selber aus einer seiner Geschichten nur das Schauerdrama Orbecche zu formen weiß, so findet in einer anderen Shakespeare den Stoff zu seinem „Othello". Und für „Romeo und Julie" ist er dem Dominikaner Matteo Bandello verpflichtet, der als Bischof von Agen um 1560 in hohem Alter starb. Seine Novellensammlung, die ohne Verknüpfung 214 Erzählungen bringt, ist wie eine überall interessante Kulturgeschichte der Zeit. Die in Deutschland durch Goethes Übertragung berühmt gewordene, aber ein wenig in ihrer bizarren Kraft geschwächte Autobiographie des Florentiner Goldschmiedes Benvenuto Cellini unmittelbar neben Bandellos Novellen zu setzen, war ein trefflicher Einfall Voßlers; denn die Novellen erklären die Vita, und die Vita erklärt die Novellen. Der Stoffhunger griff auch über das Reale hinaus zum Phantastischen, und in die See- und Handelsstadt Venedig, die dem Orient verbunden war, drang auf mündlichem Wege die Märchenkunde aus Tausendundeine Nacht. In den Piacevoli Notti, den „fröhlichen Nächten" des Venetianers Giovan Francesco Straparola, tauchen um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal diese Stoffe in Europa auf.

Einen tieferen Ernst als bei den ernsten Dichtern möchte man fast geneigt sein bei den Parodisten anzunehmen, da bei ihnen lebendiges Gefühl für das Seelenlose stofflicher Phantastik und formaler Übertriebenheit vorhanden ist. Das an Mutterwitz reiche Florenz hat in verschiedenen Zeiten die Parodie — man möchte sagen: heilsam gepflegt, Pucci, Burchiello, Luigi Pulci haben hier neben manchen anderen im 14. und 15. Jahrhundert gelungene parodistische Verse gemacht, und einer der behendesten unter den florentinischen Komödien- und Novellenschreibern des 16. Jahrhunderts, Anton Francesco Grazzini, Lasca genannt, tritt auch mit hohem Ansehen als dichterischer Bekämpfer und Verspotter der pedantischen Klassizisten hervor. Wenn aber einer im Parodieren glänzt, so nennt man ihn „bernesk"; denn so sehr gilt der Toskaner Francesco Berni als Meister innerhalb dieser Dichtung, daß er ihr dauernd seinen Namen aufdrückte. Berni schlug sich als Sekretär hoher Kirchenherren durchs Leben, bis ihm ein Kanonikusposten am Dom in Florenz die ersehnte Ruhe gab. Er starb 1535 als ein erst Siebenunddreißigjähriger. Das „Wahrscheinlich ist er an Gift gestorben" findet sich in dieser Epoche überaus rasch ein. Berni karikiert auf eine sehr behagliche, oft unanständige, meist witzige, kaum jemals giftige Art. An die Stelle des erhabenen Gegenstandes pathetischer Dichtung tritt ein gemeiner, oder die ernsthafte Gedichtform wird verzerrt, indem das Sonett einen ganzen Haufen „Schwänze" erhält, oder innerhalb des Gedichtes mischen sich aufs unvermutetste pathetische und triviale, lobende und tadelnde Worte. „Feine Silberhaare, struppig und kunstlos gewunden um ein schönes goldnes Antlitz", beginnt das Sonett auf die Schönheiten seiner Dame, wobei das bel viso d'oro Gemeinplatz der Petrarkisten ist, das Silberhaar das übliche Goldhaar der Jugend pathetisch parodiert und das „struppig" mit komischem Stilbruch in die edle Phrase hineinplatzt. Wenn in dem selben Porträt die „seltenen Ebenholzzähne" gerühmt werden, so ist das schmückende und abgeklapperte Epitheton der Petrarkisten durch sein Hinunterrutschen von den Haaren zu den Zähnen neu und komisch geworden.

Das sind vergnügte Kämpfe gegen das Unnatürliche und Unechte; aber daß der Kämpfende sich natürlich gibt, kann man auch nicht sagen; im Grunde ist er genau so verzerrt wie seine Gegner. Doch wäre es gewiß verkehrt, in Bernis Verschrobenheiten mehr als burlesken Witz sehen zu wollen. Mehr als Witz — tragisches Gefühl der eigenen Zerrissenheit hat neuerdings C. S. Gutkind[17]) in dem parodistischen Epos des Teofilo Folengo entdecken wollen, und wenn hier auch Entdeckerfreude reichlich weit und allzu weit gegangen ist, und wenn auch Folengo kaum eine wirklich tragische Persönlichkeit war, so wird doch der mehr oder minder bewußte Ernst seines komischen Werkes zu beachten sein. Folengo war ein Benediktinermönch aus Mantua, der zwischen Gewissensqual und Weltlust, zwischen Ketzerei und rechtmäßiger Frömmig-

keit schwankte. Er lebte von 1491—1544. Er veröffentlichte 1517 seinen „Baldus" und arbeitete ihn dann später aufs gründlichste um, erweiterte ihn auch bedeutend. Das Epos ist also in der selben Zeit und mit ähnlicher Kunstbemühung verfaßt worden wie Ariosts „Rasender Roland". Auch hier wieder liegt der Nachdruck auf dem Nebeneinander: die Renaissance erreicht ihre reinste Kunsthöhe und stärkste individuelle Freiheit im Furioso, und gleichzeitig tritt eine Selbstverspottung zu Tage, die man in ihrer Ernsthaftigkeit beinahe krank nennen möchte. Ariost wendet sich gänzlich von seiner Gegenwart ab und formt seine eigene ganz freie und heitere Welt; Folengo schreibt die burleske Satire der eigenen Zeit, in manchem dem Cervantes voranschreitend, aber schroffer, zerrissener als er durch die zwiespältige Kunstform. Denn nicht nur wendet er Stilbruch und Karikatur auf das klassische Latein an und schreibt sein den grassis Camoenis, den „fetten Musen", gewidmetes Gedicht im heroischen Hexameter und Wortgebrauch des Virgil, sondern er vermengt dieses Latein aufs tollste und klingendste mit dem Italienischen, indem er Wörter des Volgare in leichtester Italianisierung einfügt. Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat, „Höher, ihr Musen, gilt es jetzt die Segel zu hissen!", wobei das Nottun, auf dem die Wucht des Gedankens und der Schlußstellung liegt, in drollig unverhülltem Italienisch am Ende der klassischen Phrase steht, — das ist ein typisches Beispiel für Folengos „macaronisches", sein Nudel- oder Küchenlatein, das er nicht als erster erfunden, aber als erster kunstmäßig verwendet hat. In dieser widerspruchsvollen Sprachform erhält jeder Spott besondere Schärfe, und man kann wohl auf den Gedanken kommen, daß viel Unfrieden und innere Zwiespältigkeit an den tollen Abenteuern und Späßen des Baldus mitgeschaffen haben.

Das Bedürfnis, der Friedlosigkeit und dem Gefühlsmangel der Gegenwart zu entfliehen, führte endlich das ganze Jahrhundert über zur Pflege einer Kunstgattung, der es auch durchaus nicht an Scheinhaftigkeit mangelte, und in der viel und allzuviel Raum für das Übel des Petrarkismus gegeben war, die aber doch einer echten Sehnsucht genug tat, zum Pastoraldrama. Von Sannazaros Hirtendichtung ging viel Anregung aus, Bürger von Siena, die Congrega dei Pazzi (der Narrenverein), gaben ihren volkstümlichen Possen arkadischen Einschlag, der Ruzzante begann mit einem arkadischen Versstück. Doch die Betrachtung des Schäferdramas führt zu dem letzten überragenden Großen der Renaissance, zu Tasso.

6. TASSO.

In Hermann Grimms siebzehnter Goethe-Vorlesung heißt es, Goethe habe „aus einem für Deutsche geschmackleeren Dichter, dessen Werke durchzulesen heute nur Wenigen gelingen dürfte, so glänzend ihr Tonfall ist,... eine heroische Gestalt gemacht, einen Genius, dem man die herrlichsten Werke anvermutet." Und De Sanctis (II, 156) nennt Tasso „eine der edelsten Inkarnationen des italienischen Geistes", die auf den „Erlöser aus dem Goetheschen Marmorkerker" warte: attende chi la sciolga dal marmo dove Goethe l'ha incastrata, e rifaccia uomo la statua. Selten ist ein ungerechteres Urteil von einem bedeutenden Kritiker gefällt worden als das Hermann Grimms, und selten wurde die außerpoetische, und wie man sagen muß: verderbliche Nebenwirkung einer Dichtung stärker unterstrichen, als es in De Sanctis' Worten geschieht. Selbst die Italiener neigen dazu, den Tasso Goethes statt des echten Tasso zu sehen. Unnötig zu sagen, daß Goethes tragischer Held keine „Marmorstatue" im Sinne der Leblosigkeit ist. Nur hat er herzlich wenig mit dem Manne gemein, dessen Namen er trägt. Nichts als jenen ewig menschlichen (hier freilich in Marmor gemeißelten) Wertherzug der Zerrissenheit und Sehnsucht, der Uneinschmiegbarkeit in die umgebende Gesellschaft. Aber diese Gesellschaft hat bei Goethe nichts gemein mit der Menschheit der brutal strebenden Renaissance und der schroff einsetzenden Gegenreformation, sie ist einem idealen Weimar und allenfalls dem idealen Kreise des Cortegiano angenähert. Und weiter und — im Hinblick auf jene Nebenwirkung, also nicht als ästhetisches Werturteil — schlimmer: die Zerrissenheit des Goetheschen Tasso basiert im Letzten auf dem Widerspruch zwischen Gefallen und Geziemen, die Zerrissenheit des wahren Tasso aber auf dem tieferen Gegensatz zwischen Heiden- und Christentum. In Tasso ist das gleiche qualvolle Ringen wie in Petrarca. Aber Petrarca war der lebenskräftige Sohn einer jugendlichen Zeit, aus seinem Ringen blühte die Renaissance



64. Bildnis Tassos in der Ausgabe der Gerusalemme Liberata, Rom 1593.

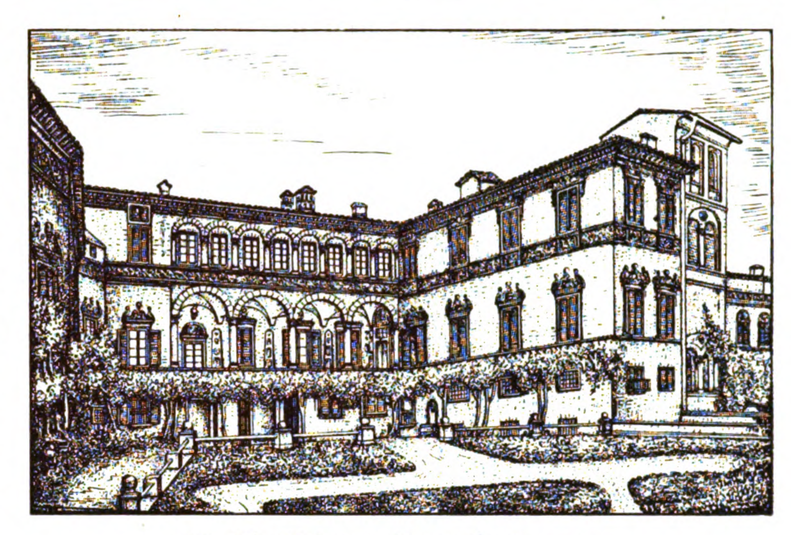
auf, und alles Leiden wurde ihm zum schönen Genuß seiner selbst. Und Tasso war das kranke Kind einer welkenden Zeit; in seinem Werk starb die Renaissance, ohne in diesem Tode etwas von ihrer Schönheit einzubüßen, während der leidende Dichter selber aufs traurigste und unschönste zu Grunde ging.

Ein Jahr vor Beginn des langdauernden Tridentiner Konzils, das dem erschlafften Italien Zügel anlegen und mindestens die Maske erneuter Frömmigkeit und Ehrbarkeit aufnötigen sollte, 1544 wurde Torquato Tasso in Sorrent, im süßesten, weichsten und weiblichsten Winkel Italiens geboren. Sein Vater Bernardo, aus einer Bergamaskischen Adelsfamilie stammend, gehört zu den Dichtern, die sich um die klassische Ausgestaltung des Epos bemühten. Seine Begabung ist keine übermäßige, und von der übermäßigen Reizbarkeit seines Sohnes spürt man in seinem Werk und Leben nichts. Jedenfalls aber war der frühreife Knabe Torquato von frühauf in literarischer Umgebung, und auch ganz zeitig von den ästhetischen Problemen der Epoche erfüllt. Den Vater wurmte es, mit seinem gebändigten Oktavenepos Amadis von Gaula gegen den freieren Furioso nicht aufzukommen, und der Sohn schrieb schon als blutjunger Rechtsstudent einen Rinaldo, der zwischen Ariost und Virgil vermittelte, indem hier eine bunte ritterliche Liebesgeschichte ohne die Zersplitterung und Ineinanderschmelzung der vielfältigen Ariostischen Handlungen besungen wurde. Die Oktaven dieser Dichtung waren bereits klangvoll genug, aber am Gehalt fehlte es noch. Doch wurde schon die Besingung eines Kreuzzuges feierlich in Aussicht gestellt, und wirklich hatte Tasso vorher, als Sechzehnjähriger, eine Jerusalemdichtung begonnen, die später in den Anfang seines Hauptwerkes überging. Er wartete aber auf größere Reife zur Ausführung des Planes. Studien, Liebeslyrik, die unter den Poesien der Petrarkisten wundervoll hervorragt, theoretische Abhandlungen über das Wesen des Epos füllten ihn aus oder unterbrachen doch in den sechziger Jahren mehrfach die Arbeit am befreiten Jerusalem. Auch die Tragödie Torrismondo wurde zwischendrein begonnen, und das Hirtendrama Aminta kam 1573 zur Aufführung. Zwei Jahre später hat Tasso die erste Fassung des „befreiten Jerusalem“ beendet. Damals war der Dichter, der am Hofe von Ferrara Dienst gefunden hatte, längst ein leidender



65. Tassoeiche in der Nähe des Klosters S. Onofrio, Rom.

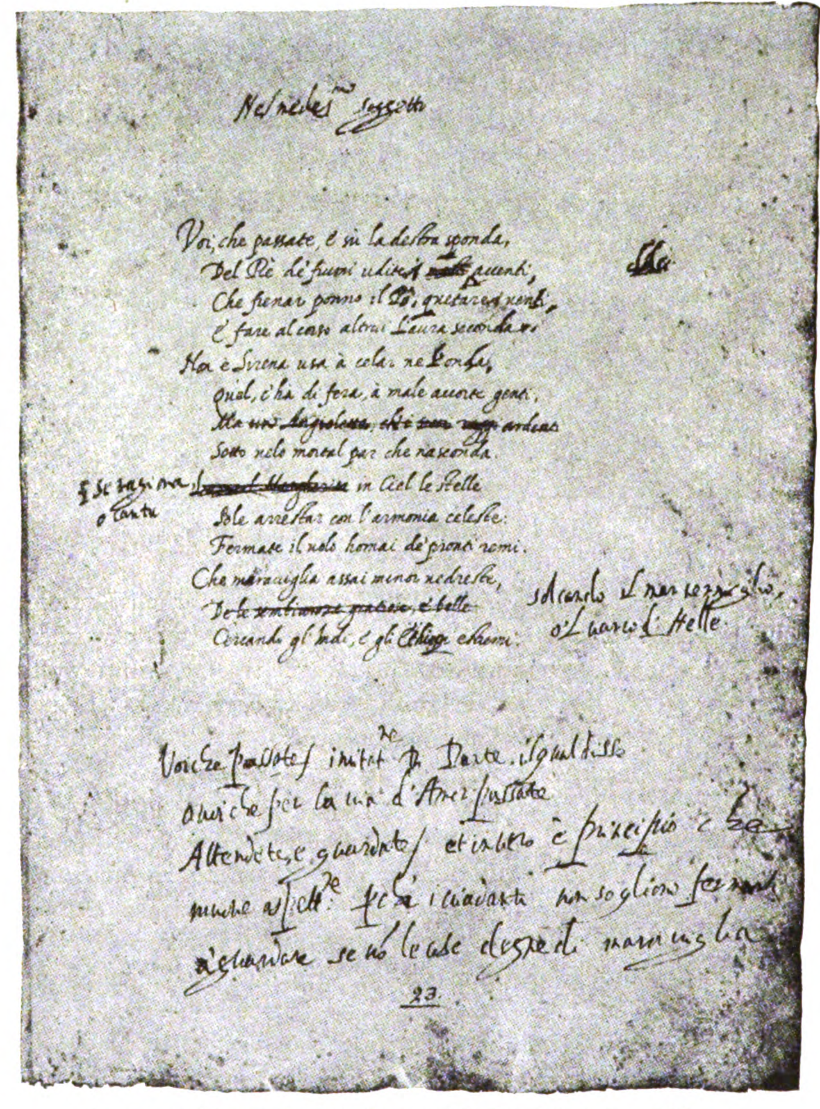
Mensch. Spuren von Verfolgungswahnsinn waren schon um das dreißigste Jahr bei ihm zu Tage getreten. Entsetzliche Unsicherheit im Religiösen quälte ihn. Eine gleiche Ungewißheit und Zerrissenheit zwang ihn, im Literarischen wie im Religiösen sich fremdem Urteil: der Inquisition, gelehrten Freunden, der Crusca zu stellen. Dabei war er doch viel zu überzeugt von dem eigenen Können, um nicht über literarische Mäkeleien in verzweifelten Zorn zu geraten. Den ersten schweren Wahnsinnsanfall erlitt er 1576. In den folgenden Jahren ist er bisweilen als gemeingefährlich Kranker in enger Gefangenschaft gehalten, bisweilen milde behandelt und auch freigegeben worden. Aber sein Leiden hetzte ihn, und er sah Feinde und Verfolger, auch wo man ihm wohlwollte. Er kam nicht mehr zur Ruhe. Dabei war er ständig dichterisch tätig. Seinen religiösen und literarischen Skrupeln suchte er durch Umarbeitung der 1580 widerrechtlich und 1581 rechtmäßig gedruckten Gerusalemme Liberata in die klassischere, rechtgläubigere und unpoetischere Gerusalemme Conquistata Ruhe zu schaffen. Zuletzt ahmte er die fromme barocke „Schöpfungswoche" Dubartas' in seinem Mondo Creato nach. In dieser Anlehnung an Frankreich, das im ganzen 16. Jahrhundert von der italienischen Renaissance zehrte, sieht Morf etwas Symbolisches: „Italiens Zeit [war] vorüber und Frankreichs Stunde wieder nahe." 1595, zwei Jahre nach der Veröffentlichung der erdrosselten Jerusalem-Fassung, sollte Tasso in Rom zum Dichter gekrönt werden. Er starb vor der Ehrung im Kloster Sant' Onofrio, wohin man den Kranken gebracht hatte.



66. Die Wohnung Tassos in Bergamo.

Nichts und alles von diesem tiefen Elend des Menschen ist in seinem Epos, der Gerusalemme Liberata, zu spüren. Nichts, denn es ist ein reines Kunstwerk von größter Musikalität geworden, in fremden Zeiten und Ländern spielend, ohne stofflichen Zusammenhang mit Tassos jammervollem Leben. Alles, denn die Zerrissenheit, an der er krankt, das Unheimischsein auf Erden und im Himmel, die Sehnsucht und überreizte Empfindung, kennzeichnen das Werk und geben ihm Seele.

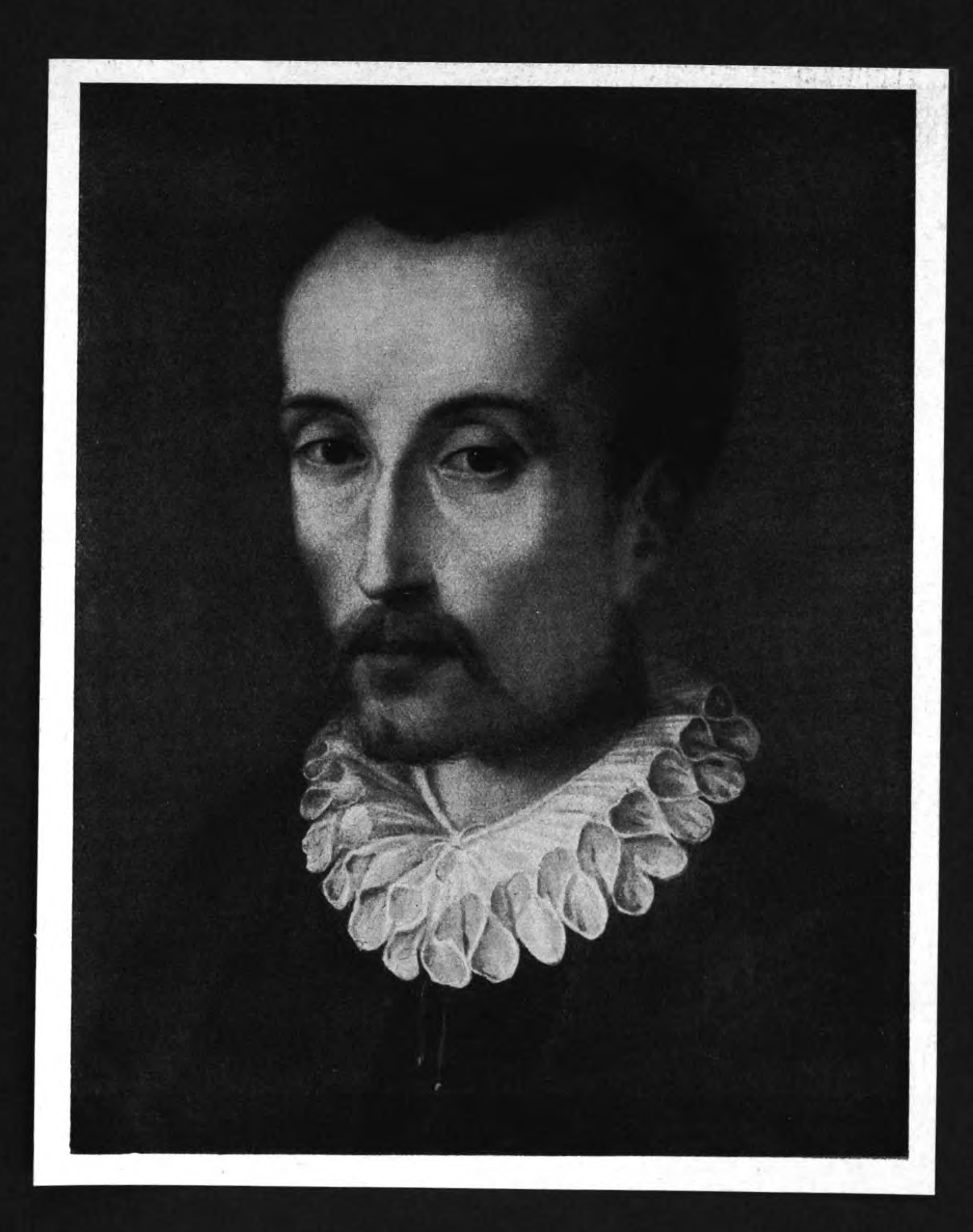
Er will ein Epos schreiben, „romantisch" wie der Rasende Roland, d. h.: mit mittelalterlichem und abenteuerlichem Stoff, aber einheitlicher, stärker antikisierend, und auch frömmer. Er mißt sich also an Ariost und an Homer, er fordert schließlich auch den Vergleich mit Dante heraus. Sämtliche drei Messungen fallen aufs äußerste zu Ungunsten Tassos aus. In zwanzig Oktavengesängen wird erzählt, wie Gottfried von Bouillon nach harten Leiden, Kämpfen, Hemmungen mannigfacher Art Jerusalem den Ungläubigen entreißt. Bei Ariost ist die zusammenfassende Karlshandlung durchaus nebensächlich, bei Tasso tritt die Hauptaktion prinzipiell stärker und nackter heraus; aber sie wird dadurch nicht interessanter, sie leidet unter gequälter und künstlicher Starrheit. An Episodenwerk will der Dichter grundsätzlich



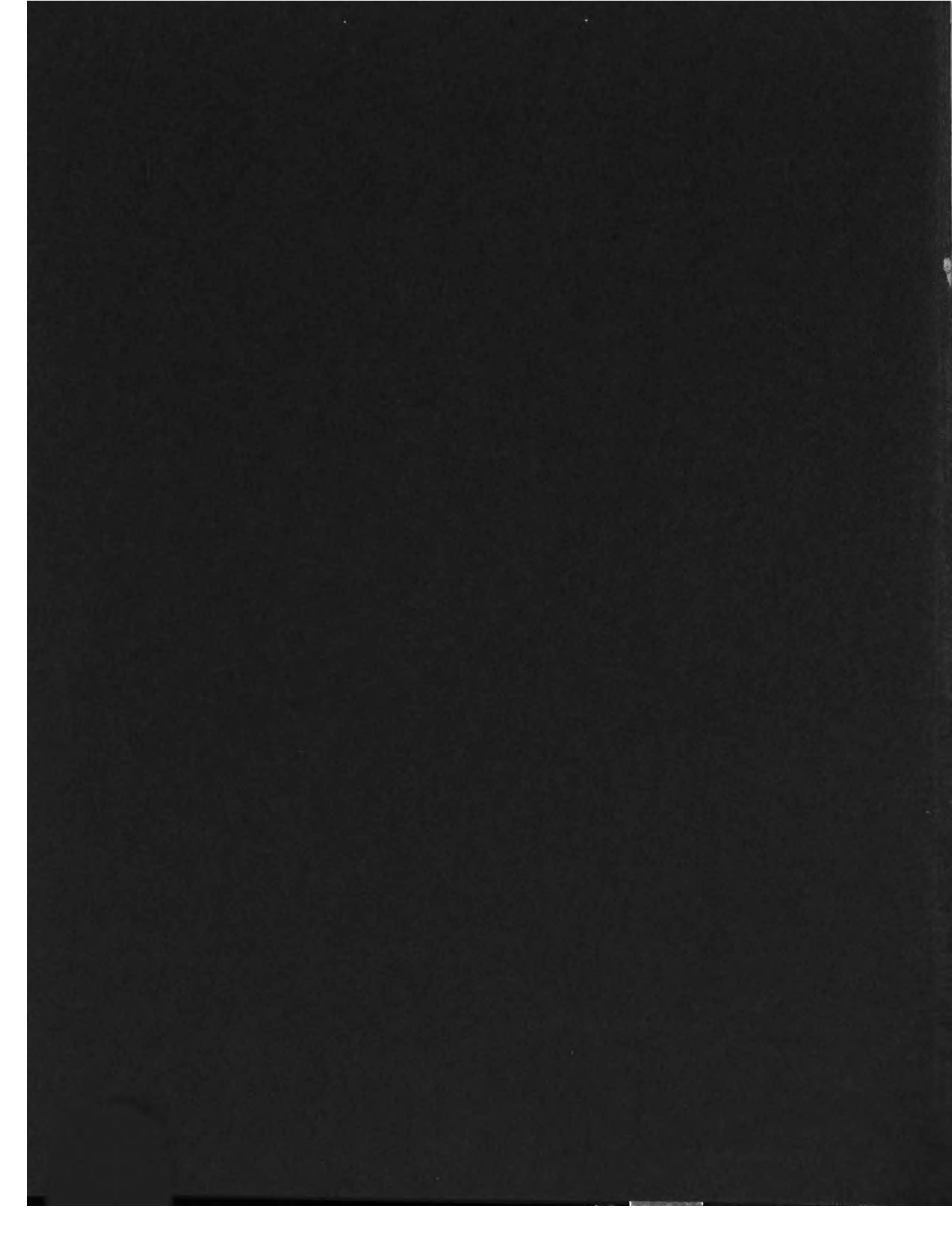
67. Verse Tassos in der eigenen Niederschrift des Dichters.

weniger bieten als Ariost, aber wo er bunte Stofflichkeit und den Reiz des Abenteuerlichen und Märchenhaften ausbreitet, wie in der Beschreibung des höllisch verzauberten Waldes, der den Belagerern die Bereitung des Sturmzeuges verwehrt, da kopiert Tasso doch nur den Furioso und kopiert ihn ohne die überquellende Phantasie des unbekümmerten Vorgängers. Das Heldenpaar Rinaldo und Tancred soll an Achill und Patroklus erinnern, die Zauberin Armida muß es nicht nur mit der Ariostischen Angelica und Alcina, dem schönen menschlichen Mädchen und der schönen bösen Fee, in einem aufnehmen, sondern sie soll auch an Circe gemahnen — und diese Erinnerungen zeigen allein, daß Tasso weder an Naivität noch an Heroismus ein Homer ist. Er betont seine Rechtgläubigkeit in dem Verhalten und Sprechen seines christlich weisen und tapferen Heerführers Gottfried, der aus Christentum Armidens Künsten widersteht, der mit dem Pathos des selbstbewußten tugendstolzen Gotteskämpfers und Helden allzu schön und feierlich zu reden weiß — und beweist damit nur die Trockenheit seines eigenen orthodoxen Sinnes und seinen weltfernen Abstand von Dante. In einer ausgezeichneten Stiluntersuchung über „Dante und Tasso als religiöse Epiker" hat letzthin Helmut Hatzfeld[18]) im Einzelnen gezeigt, wie „kalt und teilnahmslos" Tassos offizielle Frömmigkeit neben Dantes Herzensglut erscheint, wie Tassos Erzengel zu „Theater"- und „Gemäldeengeln" werden.

Aber was ist mit alledem anderes ausgesagt, als daß Tasso keine gesund einheitliche Kraftnatur wie Homer, Dante und Ariost war? Und daß in seinem Epos die gleiche angstvolle und vergebliche Flucht vor dem eigenen Ich zu finden ist, die den unglücklichen Dichter im Leben der Inquisition und der Crusca in die Arme trieb? Man muß diesem Ich nachgehen, wenn man



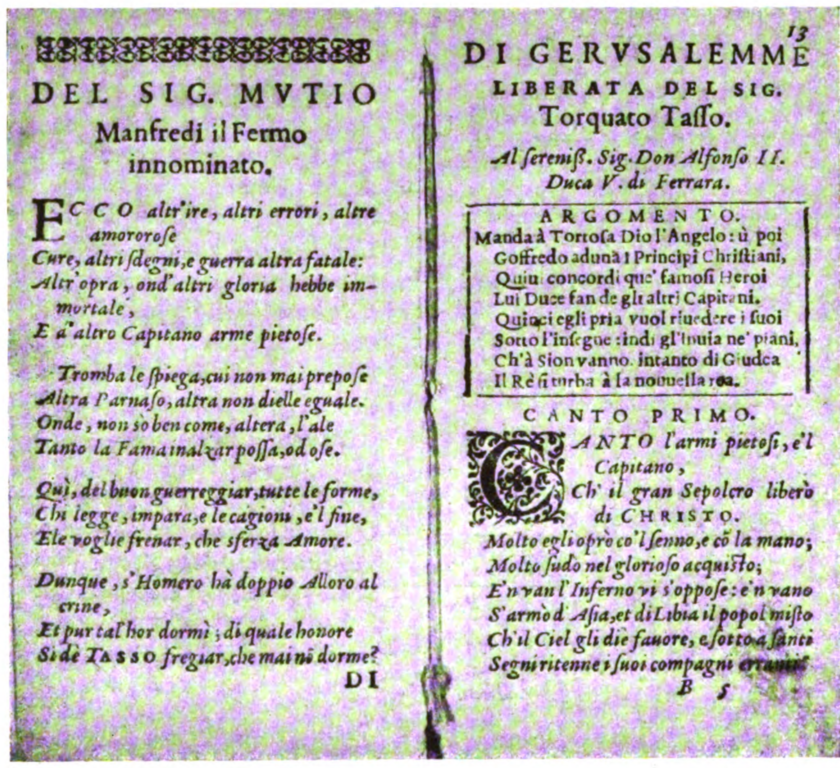
Tasso
Gemälde, Alessandro Allori zugeschrieben



den Dichter selber erfassen will. Und sogleich ergibt es sich, daß es kein unfrommes Ich war, und daß der religiöse Epiker Tasso in Wahrheit an Herzenswärme um gar nichts hinter Dante zurücksteht und nur eben sein Gegenspiel ist. Dante hat die unumstößliche glühende und beseligende Gewißheit des christlich dogmatischen Himmels, und Tasso hat nichts als die Sehnsucht nach Religion, die er mit der krampfhaft übernommenen und nachgesprochenen dogmatischen Lehre nicht stillen kann, und die deshalb um so heißer brennt. Das Ecco Gerusalemma!, die Begrüßung Jerusalems durch die nahenden Kreuzfahrer im dritten Gesang, ist großer Aufschwung und innige christliche Lyrik. Aber wie weit ist die Episode von Olindo und Sofronia eine christliche? Gedacht ist sie ganz christlich. Das tugendhafte Mädchen opfert sich für ihre bedrängten Glaubensgenossen, und die Vorbildlichkeit ihrer frommen Tugend ist eine so große, daß Olindo, von seiner irdischen Liebe genesen, das Märtyrertum der Geliebten auf dem gleichen Scheiterhaufen teilt. So ist die fromme und ehrliche Absicht Olindos und seines Dichters. Nur werden sie ihrer Natur nicht Herr, und die irdische Liebe bleibt innerlich herrschend: Sofronia für sich genommen in ihrer Tugend ist eine kalte Figur, und in Olindos Augen bleibt sie auch als Märtyrerin, und da erst recht, erhöht durch den andrängenden Tod, die irdisch, sinnlich und bis zur Krankhaftigkeit wollüstig Geliebte. Man wird das vom dogmatisch katholischen Standpunkt aus Profanation nennen müssen. Doch wenn es Herabzerrung der Religion ins Sinnliche bedeutet, so ist es auch wiederum eine unendliche Erhöhung und Verfeinerung des Sinnlichen ins Seelische, ins sehnsüchtig Religiöse. Und hier ist der Punkt, wo Tasso den Ariost auf dessen eigenstem Gebiet weit überflügelt. Wohl ist Armida, stofflich gesehen, nur eine schwächere Kopie der Angelica und Alcina; aber seelisch — um das auf De Sanctis' Formulierung zu bringen — fängt Armida dort an, wo die Angelica Ariosts aufhört. Denn Ariost deutet die Liebesnot der vorher spröden Verführerin nur an, während Tasso den Nachdruck auf das Menschwerden und Leiden der Zauberin legt. E di nemica, ella divenne amante. Wo sie aus der höllischen Feindin zur enttäuschten Liebenden wird, dort erst wird sie zu Tassos eigenem Geschöpf, in das er nun seinen ganzen Überschwang an Sehnsucht und Sinnlichkeit zu legen vermag. Überall ist Tassos Bezirk zwischen Himmel und Erde, zwischen Seele und Körper zu suchen. Nicht daß ein feindlicher Dualismus herrschte. Sondern es bildet sich eine morbide Mischung bald des Schwermütigen, bald der halb verhüllt nach innen wühlenden Erotik. Was von den Episodengestalten Olindo und Sofronia gilt, hat seine Anwendung auch auf die eigentlichen Helden, auf Tancred und die Amazone Clorinda und die milde und feine Erminia, die kaum von sich angeben könnten, wo in ihnen die Grenze zwischen himmlischer und irdischer Liebe verläuft. Und damit ist denn auch der Vergleich mit Homer seiner törichten Einseitigkeit im Folgern entkleidet. Gewiß: Gottfried und Rinaldo spielen eine steife Rolle, wenn man an Agamemnon und Achill denkt; und


GERVSALEMME
LIBERATA DEL
Sig. Torquato
Taſſo.
Al Sereniſs. Sig. Don Alfonſo II.
Duca V. di Ferrara, &c.
Aggiunti à ciaſcun Cāto ſono gli Argomēti
del Sig. ORATIO ARIOSTI.
IN LIONE,
Appreſſo Aleſſandro Marſilij.
M. D. LXXXI.

68. Titelseite der sehr seltenen in Lyon gedruckten Ausgabe des befreiten Jerusalems v. J. 1581.



DEL SIG. MVTIO
Manfredi il Fermo
innominato.

ECCO altr'ire, altri errori, altre amororoſe
Cure, altri ſdegni, e guerra altra fatale:
Altr'opra, ond'altri gloria hebbe immortale,
E d'altro Capitano arme pietoſe.

Tromba le ſpiega, cui non mai prepoſe
Altra Parnaſo, altra non dielle eguale.
Onde, non sò ben come, altera, l'ale
Tanto la Fama inalzar poſſa, od oſe.

Quì, del buon guerreggiar, tutte le forme,
Chi legge, impara, e le cagioni, e'l fine,
E le voglie frenar, che sferza Amore.

Dunque, s'Homero hà doppio Alloro al crine,
Et pur tal'hor dormì; di quale honore
Si dè TASSO fregiar, che mai nõ dorme?

DI

13

DI GERVSALEMME
LIBERATA DEL SIG.
Torquato Taſſo.

Al sereniſſ. Sig. Don Alfonſo II.
Duca V. di Ferrara.

ARGOMENTO.
Manda à Tortoſa Dio l'Angelo: ù poi
Goffredo aduna i Principi Chriſtiani,
Quivi concordi que' famoſi Heroi
Lui Duce fan de gli altri Capitani.
Quinci egli pria vuol riuedere i ſuoi
Sotto l'inſegne: indi gl'inuia ne' piani,
Ch'à Sion vanno. intanto di Giudea
Il Rè ſi turba à la nouella rea.

CANTO PRIMO.

CANTO l'armi pietoſi, e'l Capitano,
Ch'il gran Sepolcro liberò di CHRISTO.
Molto egli oprò co'l ſenno, e cõ la mano;
Molto ſudò nel glorioſo acquiſto;
E'n van l'Inferno vi s'oppoſe: e'n vano
S'armò d'Aſia, et di Libia il popol miſto
Ch'il Ciel gli diè fauore, e ſotto a ſanti
Segni ritenne i ſuoi compagni erranti.

B 5

69. Beginn des Befreiten Jerusalems in der Lyoner Ausgabe Abb. 68.

gewiß: Tancred ist kein naiver Patroklus. Aber ein völlig eigener Mensch ist Tancred, eine bei aller Tapferkeit weiche, eine nicht schwachmütige, nur kränkelnde und überfeinerte Natur. Er kann den Teufelsspuk des verzauberten Waldes nicht mit dem Schwerte lösen, weil ihm Clorindas Stimme daraus entgegentönt. Er weiß, es ist Teufelsspuk — aber nicht einmal dem Scheinbild der Geliebten kann er weh tun. Sein Schicksal will es, daß er sie dann selber im Kampf erschlagen muß. Er tauft die Sterbende; aber der Trost, ihre Seele gerettet zu haben, wird ihn nicht aus seiner Schwermut befreien. Er hat viel von Tassos eigenem Wesen in sich.

Es liegt auf der Hand, wo die Gefahren dieser Dichtart zu suchen sein werden. Fast weniger in jener kalten Starrheit des erzwungen Dogmatischen, Heroischen und stofflich Bunten — denn all das wirkt im Gesamtbau der Gerusalemme Liberata bisweilen wie ein Ruhepunkt und bisweilen wie ein heraushebender Kontrast des ruhelos Schwankenden —, als in dem gelegentlichen Übermaß des psychologischen und erotischen Nachinnen-Wühlens. Tasso ist durchdringend wollüstig und in seinen Beseeltheiten und Verschleierungen sehr viel sinnlicher als Boccaccio und Ariost in ihrer heidnischen Nacktheit. Und die Versenkung in sein zwiespältiges Wesen macht ihn der Antithese, der Spitzfindigkeit und Preziosität geneigt. Tiefe des Empfindens und ungemeine Musikalität verhindern bei ihm wie bei Petrarca fast immer ein Scheitern an den vorhandenen Klippen. Doch wie die Epigonen Petrarcas gerade seine Möglichkeiten zum Bösen ausnutzten, so haben die Nachfolger Tassos — Petrarkisten der dritten Potenz möchte man sagen, indem nun die Einflüsse Spaniens und des befreiten Jerusalem zu denen des Canzoniere traten —, so hat das für Italien trübste 17. Jahrhundert eigentlich nur Böses von Tasso gelernt.

Anfeuernder noch und verheerender als der Epiker Tasso wirkte der Dramatiker. Freilich dürfen diese beiden Bezeichnungen auf Tasso nur mit großer Einschränkung angewandt werden. Denn vor allem ist er doch ein Lyriker, der sein widerspruchsvolles Ich ausströmt, und die eigentlich epischen Teile der Gerusalemme Liberata sind zumeist die schwächeren. Was man nun aber auch wieder nicht, wie es manchmal geschieht, übertreiben soll, da eine hohe Kunst der Charakteristik und keineswegs ein so völliges episches Versagen wie etwa in



70. Tizian, Hirt und Nymphe. Wien, Staatsgalerie.
Beispiel der Mitte des XVI. Jahrhunderts aufkommenden Hirtenromantik.

den Trionfi vorhanden ist. Dem entsprechend glückte denn auch seine theatralische Dichtung nur dort, wo ihm Raum zum Lyrischen gegeben war. Die Tragödie Torrismondo, an die er jahrelange Arbeit setzte und erst als Schwerkranker 1586 die letzte Hand legte, ist eine gewaltsame Nachahmung Giraldischer Schrecklichkeiten in mittelalterlichem Stoff, und die Schönheit der Chorlieder bleibt ein im Wesentlichen äußerer Schmuck des Trauerspiels. Aber jene zwischen Lyrik und Dramatik mitteninne stehende Gattung, in der das Jahrhundert Seelenfrieden suchte, das Pastoraldrama fand in Tasso seinen Meister, sowie Tasso selber gerade hier sein unvermischt Bestes geben konnte, ohne die starren und fremden Zusätze, mit denen er sich und den Leser in Epos und Tragödie quält. Der Aminta wurde am Hofe von Ferrara gespielt, und der Erfolg war ein ungemeiner und bald ein internationaler. Tasso war, wie gesagt, durchaus nicht der erste, der in dieser Art dichtete, und er bildete seine einfache Handlung nicht ohne Benutzung zeitgenössischen und antiken Gutes. Der schmachtende adlige Hirt Aminta sieht sich von Silvia, der spröden Jägerin, verschmäht, auch dann noch, als er sie vor einem Satyr rettet. Erst als er sich töten will, weil er die Geliebte auf der Jagd verunglückt wähnt, ist sie der Liebe gewonnen und sucht nun ihrerseits den Tod. Worauf sich das Paar in großem Glück zusammenfindet. Gattung und Inhalt waren nicht neu, aber



71. Battista Guarini. Kupferstich in der Ausgabe des Pastor Fido, Venedig 1602.

Mir. Udite lagrimosi
Spirti d'Averno, Udite
Nuova sorte di pena e di tormento
Mirate crudo affetto
In sembiante pietoso
La mia donna crudel più dell'Inferno
Perche una sol morte

72. Handschrift Guarinis.

die Herzlichkeit der Gefühle, ihr echtes und dabei adliges, man möchte sagen: zart parfümiertes Wesen, die Mischung aus Schmerz und Wollust, die Musikalität der Sprache, und dies alles aus einer Jugendkraft quellend, an der die Krankheit noch nicht gerüttelt hatte: das gibt dem „Aminta" Wert und Eigenart. Die Zahl der Auflagen, der Vertonungen, der Übersetzungen in andere Sprachen, der Nachahmungen in Italien und anderwärts war eine ungeheure. Einer der Nachahmer, Battista Guarini, der im Dienste des Herzogs von Ferrara stand und auf lyrischem Gebiete Tassos Nebenbuhler war, überbot ihn im Pastorale. Sein Pastor Fido weist eine bedeutend kompliziertere und heftigere Handlung auf als der Aminta, er fügt stoffliche Reize zur Schlichtheit des Hirtenspiels und überwürzt es. Die Folge davon war, daß der „getreue Hirte" Guarinis im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert noch höher im italienischen und internationalen Preise stand als der „Aminta". Die moderne Ästhetik hat dieses Urteil längst revidiert. Alle innere Wahrheit und der gesamte dichterische Wert des adligen Hirtenspiels liegt in der aufrichtigen Innigkeit, mit der es nach Herzensfrieden und Fülle des Gefühls strebt, in der Aufrichtigkeit seiner Sehnsucht. Das innigste Pastoraldrama der Zeit ist der „Aminta". Vom rein ästhetischen Standpunkt aus müßte man dieses Stück als die harmonisch geschlossenere Schöpfung auch über Tassos an Zerrissenheiten und Widersprüchen krankende epische Dichtung stellen. Ich halte das für eine klassizistische Verengung des

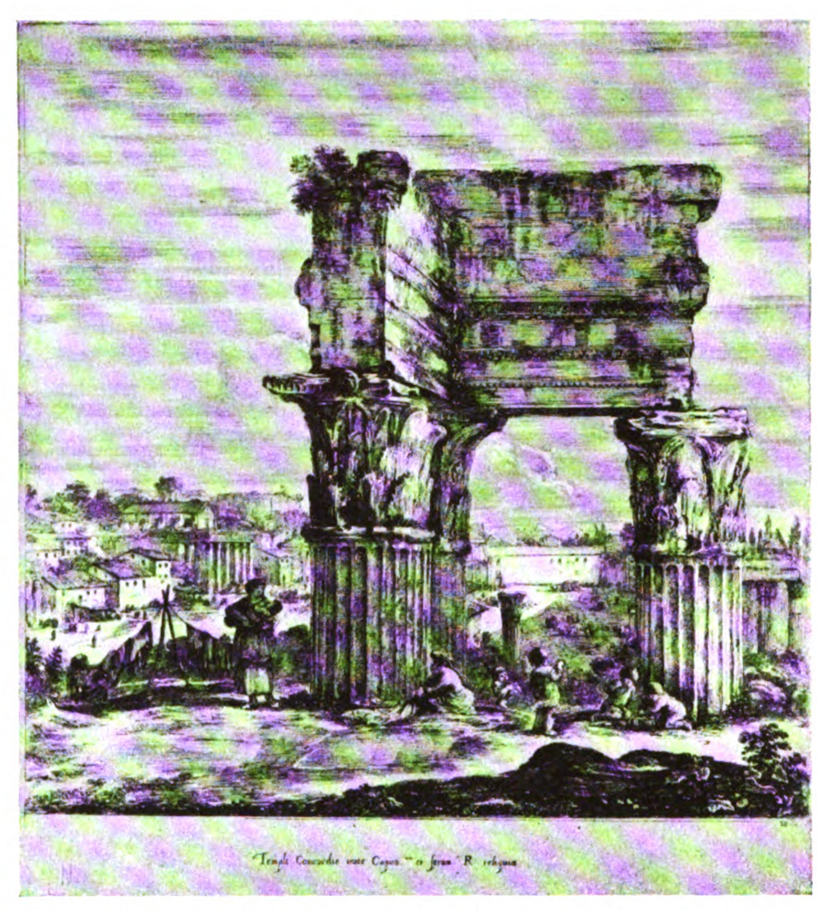
literarischen Betrachtens, zu der heute die Neigung einigermaßen im Schwange ist. Das ganze unglückliche Wesen des kranken Torquato Tasso und der todkranken italienischen Renaissance ist in die Gerusalemme Liberata eingegangen. Sie ist die größte Dichtung jener Zeit, und wenn man in einigen Oktavenreihen Fieberschauer, in anderen etwas von dem Erkalten eines absterbenden Körpers zu spüren glaubt, so scheint sie mir dadurch an unheimlich lastender Bedeutung zu gewinnen, was sie an rein ästhetischer Vollkommenheit verliert.

DAS SIEBZEHNTE UND ACHTZEHNTE JAHRHUNDERT:
1. VORBETRACHTUNG

Unermeßliches hat Italien in dem Zeitraum von Dante zu Tasso geleistet, eine neue geistige Welt hat es aufgebaut, und was immer seit der italienischen Renaissance in allen Kulturländern geschaffen worden ist — alles ist irgendwie Italien verpflichtet. Dieser ungeheure Reichtum ward aber nicht ausschließlich ein Glück und Ruhm des Landes, sondern in gewisser Hinsicht auch sein drückendes Schicksal. So wie manche Söhne an der allzu großen Bedeutung ihrer Väter leiden, so kranken die späteren Jahrhunderte Italiens am Glanz der Renaissance. Es ist durchaus hergebracht, die Literatur der Folgezeit bis tief in das 18. Jahrhundert hinein fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Dekadenz zu betrachten und sie geradezu in „Perioden des Verfalls" einzuteilen. So läßt Vossler eine ganz trostlose erste Verfallsperiode unter spanischem Druck von 1580—1642 währen, und eine zweite, in der sich leise Anzeichen der Besserung, unter französischem Einfluß zumeist, bescheiden melden, bis 1750 andauern. Danach erst wird allgemein ein neuer Aufschwung anerkannt, der im 19. Jahrhundert zu erneuter Literaturblüte führte; aber auch sie, trotz Manzoni und Leopardi, erscheint der prunkenden Renaissance-Üppigkeit gegenüber zart und alle spätere Produktion hat nicht deren Weltbedeutung — zum mindesten nicht im guten, im schöpferischen Sinn, denn einige italienische Unart des 17. Jahrhunderts freilich wirkte sehr weit hinaus über die italienischen Grenzen.

Nun ist es gewiß richtig, daß die Italiener am Ende des 16. Jahrhunderts ein ermüdetes Volk sind, gelähmt durch die Fesseln der Gegenreformation und der spanischen Herrschaft, und diesen Fesseln preisgegeben, weil sie eben dem heranziehenden Verhängnis keine Kraft mehr entgegenzustemmen hatten; und gewiß ist es richtig, daß ihre Literatur nach aufgezehrtem Inhalt dem Formalismus verfällt, zu dem bedrohliche Ansätze schon bei Petrarca zu finden waren und niemals innerhalb italienischer Dichtung ganz fehlen. Aber dreierlei darf doch nicht übersehen werden; und wenn es dem Literarhistoriker auch geläufig ist und nie von ihm unterschlagen wird, so ist es dennoch ständig in Gefahr übersehen zu werden, weil es sich unter jene Überschrift der „Verfallszeit" duckt, und weil in der Ökonomie einer Gesamtgeschichte der italienischen Literatur mit Notwendigkeit dem 17. und 18. Jahrhundert immer ein der Renaissance-Epoche gegenüber nur karger Raum zugebilligt werden darf, sofern man nicht alle Proportion verfälschen will.

Von diesen drei Dingen besteht das Wichtigste darin, daß niemals, auch nicht in den trüben Zeiten, ein absoluter Verfall der italienischen Geistigkeit eintrat. In einem entscheidenden Punkt hat sie völlige Lähmung nicht gekannt. Der kraftvoll derbe Pulci, der noch mit halbem Leibe im gesund Volkstümlichen steckte, hatte mitten in seine lustige Abenteuerwelt die ernste Ankündigung der Fahrt in die neue Welt jenseits des Ozeans geworfen. Tasso in all seiner Müdigkeit und seinem unsicheren Schwanken schloß dennoch ein Moment der Männlichkeit in sein Epos ein, das unmittelbar an Pulci erinnert. Nicht etwa die Kampfschilderungen



73. Stefano della Bella. Der Vespasianstempel, Rom, Forum (früher Concordientempel genannt).

meine ich, in denen wenig von seiner Seele lebt. Sondern die paar an Kolumbus gerichteten Verse des 15. Gesangs: „Zu neuem Pol wirst du, Kolumbus, lenken, beglückte Masten..." Er brauche ihn nicht zu besingen, nur zu erwähnen, bricht Tasso ab; denn seine Unsterblichkeit sei gesichert und bedürfe nicht des Ruhm-verteilenden Poeten. So sehr mit dem Fortschreiten der Renaissance-Bewegung eine Erschlaffung Italiens verbunden war: der Wille zur Wissenschaft im weitesten Sinne, zum Denken und Entdecken, blieb doch ungebrochen. Er blieb und wurde Opferwille, als die Zeiten der Unterdrückung kamen. Und schließlich ging von ihm ein allgemeiner neuer Aufschwung aus, der sich auch in der Literatur ausdrückt. Aber die Taten der Forscher und Denker selber gehören nur zum kleinsten Teil in eine Geschichte der Literatur, da nur wenigen und oft nur peripherischen Schriften dieser Männer künstlerische Formabsichten innewohnen.

Das zweite zu beachtende Moment liegt in der Relativität des Minderwertigkeitsbegriffes. Wohl ist die italienische Literatur der Barockepoche arm, gemessen an den Schöpfungen der Renaissance; aber dennoch enthält sie Werke, die manches minderbeglückte Volk sich als Reichtümer anrechnen dürfte.

Und endlich ist dies zu bedenken, was doch vielleicht auch den Literarhistorikern nicht

immer genügend deutlich im Bewußtsein lebt. Der große allgemeine Vorwurf gegen die künstlerische Produktion des Zeitalters heißt Formalismus. Formalismus ist Form ohne Inhalt; oder wäre das, wenn es eine inhaltlose Form gäbe, wenn nicht Form den Ausdruck eines Inhaltes bedeutete. Formalismus ist ein Überwuchernlassen der Form zur Verdeckung seelischer Leere, ist Spiel mit der Form und Anklammerung an sie, ist zugleich ein Übertreiben und ein Erstarrenlassen der Form. Für den Formalismus des 17. Jahrhunderts (der über die Jahrhundertgrenze hinausgreift) hat man den Fachausdruck Secentismo geprägt. Antonio Belloni analysiert am Schluß seiner großen Spezialgeschichte der Zeit die Erscheinungsformen des Secentismus in Sprache und Dichtung und charakterisiert ihn zusammenfassend als „die gewaltsame Bemühung, durch Emphase und Künstelei die Armut der Eingebung zu verdecken und heißbewegte Leidenschaft vorzutäuschen, wo der Hauch des Lebens gänzlich fehlt"[19]). Aber auch Belloni weiß, daß schon bei Petrarca Ansätze zu diesem Secentismus zu finden sind. Wenn nun solcher Formalismus oder der Ansatz dazu fast von Anfang an und immer wieder in einer Literatur auftaucht und selbst in ihren größten Dichtern vorhanden ist — kann man doch getrost über den Canzoniere zurück auf die Vita nova gehen, wenn man Secentismus mit Händen greifen will —, so frage ich mich, ob in einem solchen Fall überhaupt noch von Formalismus als einer Seelenlosigkeit gesprochen werden darf. Ob es sich nicht vielmehr um eine spezifisch nationale Seeleneigenart handelt. In meiner Studie über „Petrarcas Stellung zu Humanismus und Renaissance"[20]) habe ich drei Arten der Renaissance-Religiosität unterschieden, die bei Petrarca noch keimhaft und geschwisterlich vereint sind: Staatsreligiosität, Platonismus und Anbetung der Schönheit. Und diese dritte Art erschien mir als „die eigentlich italienische Renaissance-Religion".

Steht das nun in konträrem Widerspruch zu meinen eigenen vorangehenden Ausführungen? Ich habe in dem Abschnitt „Formalismus" vom „inhaltlos Formalen" gesprochen, und habe die Neigung dazu als den schon in Petrarcas Werk vorhandenen Todeskeim der Renaissance bezeichnet. Und so verhält es sich auch. Aber unter einem anderen Aspekt gewinnt das in mehrfacher Hinsicht Tödliche dennoch seinen eigenen und belebenden Wert. Am Übermaß der Formverehrung geht die Fülle des Renaissance-Inhaltes zugrunde; und solcher Fülle gegenüber kann und muß man vom „inhaltlos Formalen" sprechen. Doch die gleiche Formverehrung, der soviel Inhalt zum Opfer fiel, bleibt in ärmerer Zeit als ein eigener religiöser Wert am Leben. Wohl bedeutet der reine und für sich bestehende Secentismus eine Verflachung und Erstarrung dieser Religion. Aber um Religion handelt es sich auch hier noch. Und so kommt es, daß selbst in der klingendsten Phrase oft genug, vielleicht ihrem Sprecher unbewußt, noch ein Funke Beseeltheit glimmt. So wie in einer entseelten Kultformel unter der abgestorbenen Schicht noch immer etwas lebt. Und damit wiederum mag es zusammenhängen, daß die secentistische Unart der Italiener europäische Triumphe errang. Ein anderes freilich war Vorbedingung dazu: verwandter Geisteszustand der fremden Völker. Er war gegeben, denn überall drang neues Christentum in den Körper der wiedererstandenen Antike und erregte die Wucherungen des Barock.

2. DIE WISSENSCHAFT.

Am 17. Februar 1600 wurde Giordano Bruno, nachdem er monatelang in venetianischer und sieben volle Jahre in römischer Gefangenschaft gesessen hatte, als Ketzer verbrannt. Sein Werk gehört ganz in die Epoche der Renaissance und wurzelt in ihr; seine letzte Geisteshaltung und Tat weist in das neue Jahrhundert. Er war als junger Mann dem Kloster entflohen,

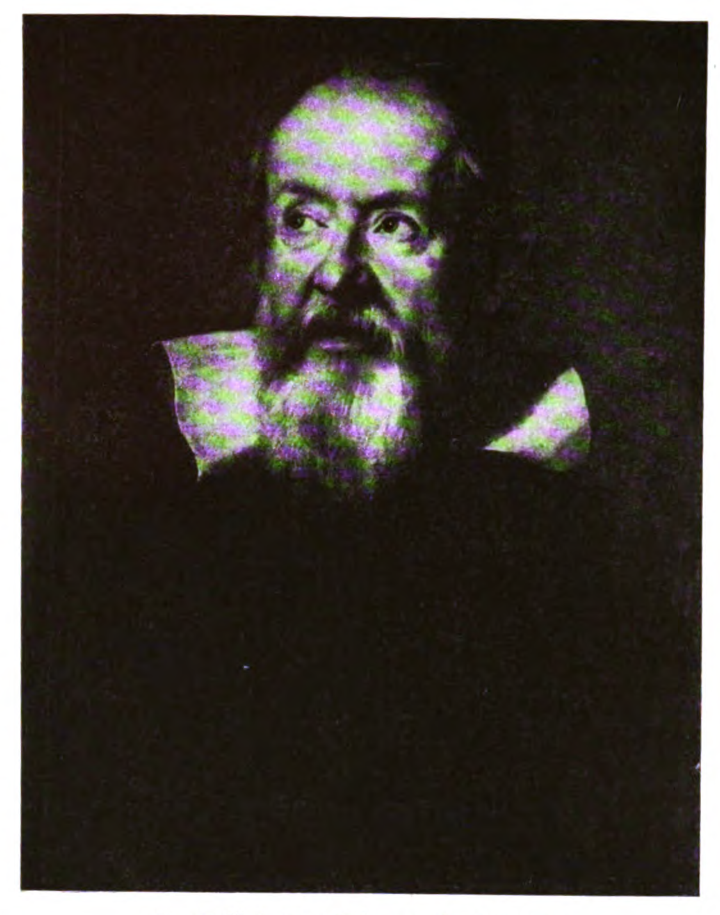


74. Giordano Bruno. Früher Kupferstich eines unbekannten Meisters.

ohne ganz mit der Kirche zu brechen; er hatte durch siebzehn Jahre unstät wandernd in Italien, Frankreich, Deutschland und England gelehrt, geschrieben, gedichtet, prophezeit, gestritten. Als die Inquisition ihre Hand auf den ihr lange verhaßten reifen Mann legte, da trat Bruno anfangs nicht mit voller Stärke für seine Ketzerei ein. Er widerrief, er demütigte sich. Todesangst war hierbei kaum entscheidend im Spiel, vielmehr eine gewisse innere Unsicherheit. Aber allmählich, unter dem harten Druck der Gefangenschaft, vollzog sich in ihm die völlige Abkehr von der einengenden Kirchenlehre; und zuletzt lehnte er allen Widerruf ab und starb entschlossen als Märtyrer einer neuen — das Wort im wörtlichen Sinn genommen — Weltanschauung. Daß er dem System des Kopernikus anhing und es, mehr phantasievoll als wissenschaftlich exakt, erweiterte, daß er eine Mehrheit der Welten lehrte, auf die Christi Erlösungstat nicht guterdings Anwendung finden konnte, galt als oberste seiner Ketzereien, und für sie starb er. „Bruno," unterstreicht Alois Riehl in seinem schönen Vortrag[21]) „ist für die gleiche Wahrheit in den Tod gegangen, für welche auch Galilei leiden sollte. Sein Prozeß enthält schon denjenigen Galileis im Keime." Aber, und auch das betont Riehl, was bei Galilei zu Wissenschaft und klar bewiesener Lehre wurde, war bei Bruno noch Religion und phantastische Prophezeiung. Und vielleicht deshalb mußte Bruno noch ein volles Martyrium auf sich nehmen, wo der gequälte Galilei widerrufen konnte, da die erwiesene und dem Ja und Nein menschlicher Meinungen entrückte Wahrheit keines Blutzeugen mehr bedurfte.

Giordano Bruno hat das Schicksal der Vorläufer, mehr durch Persönlichkeit und edlen Willen als durch bestimmte Werke oder Ergebnisse seines Forschens fortzuleben. Er steht überall am Rande des Ruhmes. Die Naturwissenschaft rechnet ihn nicht zu ihren eigentlichen Köpfen und Bereicherern. Die Philosophie zählt ihn nicht zu ihren schöpferischen Systembildnern; Schweglers kühles Urteil über ihn „und die anderen italienischen Philosophen der Übergangsepoche" (unter denen er freilich als „der Bedeutendste" erscheint), daß sie alle „mehr Vorläufer und Vorboten, als Anfänger und Stifter der neuen Zeit der Philosophie"[22]) waren, hat nirgends ernsthafte Revision erfahren. Der schwärmerische Pantheismus, in den Bruno seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse und Ahnungen einbettete und ausmünden ließ, hat

manchen Denker der Folgezeit angeregt, ist aber selber in seinem Spekulieren wenig selbständig und wurde insbesondere als bis zu gelegentlich wörtlicher Übereinstimmung von Nicolaus de Cues abhängig erkannt. Die Literaturgeschichte endlich muß ihm Zuflucht geben, kann ihm aber nicht mehr gewähren, denn er war eine glühend dichterische Natur, kein völliger Dichter, mehr ein Ringender als ein Gestalter, und in der Formgebung durchaus nicht frei vom formalen Überschwang seiner Zeit. Doch ist in seinen Gesprächen, in seiner Prosa wie in seinen Versen überall tiefer Gehalt an Gedanken und Gefühlen.

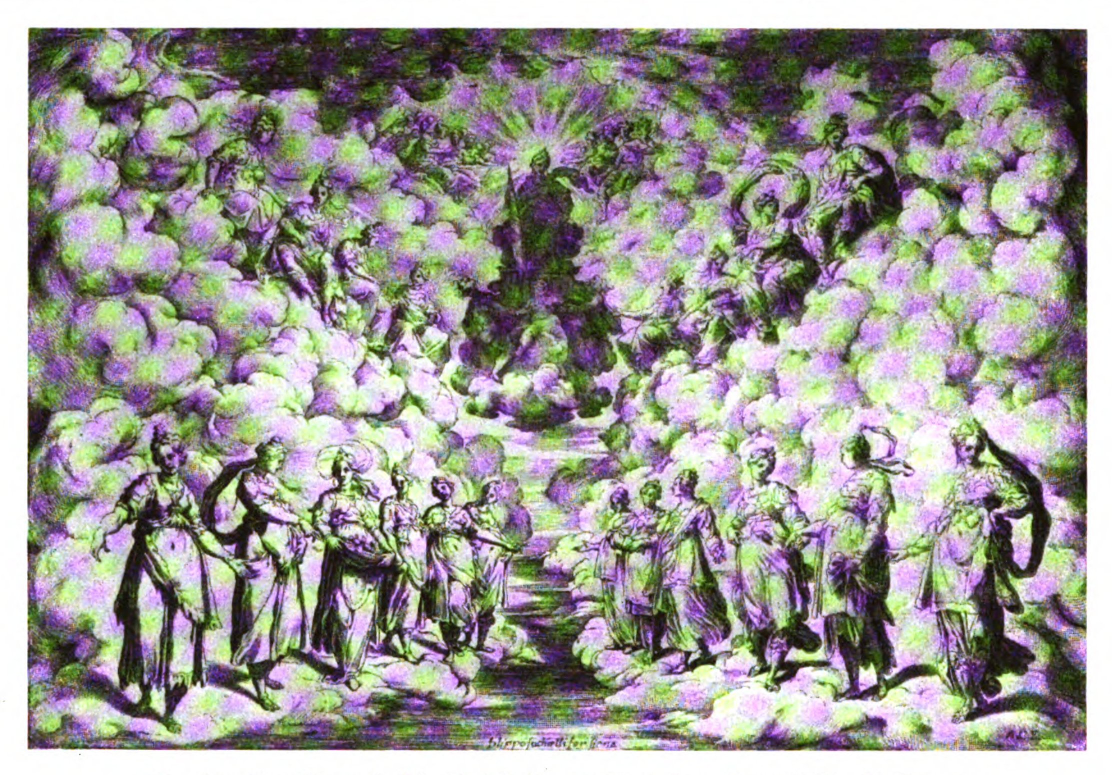


75. Galilei. Gemälde von Sustermann.

Ihrem Wesen und mannigfaltigen Wirken, vor allem aber ihrem Märtyrerschicksal nach muß man neben Bruno Campanella und Vanini nennen. Campanella erlebte jahrelange Gefangenschaft, Folter und Elend; Vanini starb auf dem Scheiterhaufen.

Vollender dessen, was diese Männer mehr dichterisch und religiös erstrebten, war in gewissem Sinne Galilei, der in klarer und kühler Exaktheit auf dem Gebiete der Naturwissenschaft forschte und erntete. Das Verhältnis Galileis zu den schwärmenden Märtyrern des freien Gedankens wird an einem symbolischen Datum deutlich, das Riehl trefflich herausgehoben hat. „Wenige Monate (sagt er), „nachdem Bruno Padua verlassen hatte, begann Galilei, aus Pisa berufen, dort zu lehren (September 1592), — auf den Propheten der modernen Naturwissenschaft folgt ihr Schöpfer." Es ist nun eigentümlich, daß der geniale Naturforscher, der von keiner dichterischen oder religiösen Schwärmerei beirrte Physiker und Astronom, der Literatur seines Vaterlandes größere Dienste geleistet hat, und zwar unmittelbare persönliche Dienste, als das jene Dichterphilosophen taten. Er als erster gab ihr eine Sprache, in der sich die Dinge der modernen Wissenschaft sachlich und klar ausdrücken ließen, und damit schuf er ein allmählich Segen-wirkendes Gegengift wider das Wuchern der Phrase. Schüler unterstützten ihn. Seine eigenen Schriften, der in Briefform gehaltene Saggiatore („Der Forscher") von 1623, die Dialoge von 1630 und 38 „über die bedeutendsten Weltsysteme" und „über die neuen Wissenschaften" gehören als Muster einer reinen und erfüllten Prosa auch bei engerer ästhetischer Umgrenzung des Begriffs in die Literaturgeschichte.

Auch auf dem Felde der Geschichtswissenschaft bewährte sich Italien im 17. Jahrhundert. Ein freiheitlicher Geist und ein auf Inhalt gerichtetes Wollen ist in der „Geschichte des Triden-



76. Agostino Caracci, Die Ewigkeit von Nymphen dargestellt. Radierung.
Eine dem Pantheismus Giordano Brunos verwandte Darstellung der gleichzeitigen Graphik.

tiner Conzils" zu spüren, die der gelehrte Fra Paolo Sarpi nach langer Arbeit 1619 in London veröffentlichte und gegen die Kurie und die Jesuiten richtete; auch das seltenste Gut dieser Epoche, ein klarer Stil, findet sich hier. Nicht ganz so schlicht gehalten, aber doch auch von Sachlichkeit getragen war die gegnerische, päpstliche Behandlung des gleichen Themas, die Istoria del Concilio di Trento des Kardinals Sforza Pallavicino, die 1656 erschien. De Sanctis hat die floskelreichere Form des dichterisch, philosophisch und ästhetisch vielseitig produktiven Jesuiten scharf unterstrichen; doch nach dem Urteil der Historiker ist der Wille zum Inhalt und zur Wahrheit auch bei Pallavicino stark und vorwiegend.

Müssen sich diese beiden Männer mit dem Ehrennamen tüchtiger und ernster Historiker begnügen, so trat in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein Süditaliener auf, der der Geschichtsbetrachtung im weitesten Sinne, der eigentlich der gesamten Geisteswissenschaft neue Wege zeigte, und dies auf durchaus selbständige Weise, unabhängig von der beginnenden französischen Aufklärung und im Kampf gegen den Rationalismus Descartes'. Das war Giambattista Vico, den man als Entdecker einer geistigen Welt neben Galilei stellen kann — oder stellen könnte, wäre nicht auch viel von dem tragischen Vorläufertum eines Giordano Bruno in ihm: viel Schwanken zwischen Wissenschaft und Dichtung, das beide Gebiete bereichert und vertieft, aber auch beide schwer verwirrt und belastet. Daraus erklärt sich das Schicksal Vicos bei der Um- und Nachwelt; erst fand er geringe Beachtung, dann wurde er fast vergessen, später anerkannt und neuerdings aufs höchste gefeiert, was jedoch nicht ganz ohne Widerspruch geschah. Zuletzt haben Croces schöne klare und wägende Mono-

graphie und Nicolinis gediegene Ausgabe der Scienza nuova[23]) volles Licht über den seltsamen Mann ausgegossen; seine ungeheure Genialität und die Größe seiner Mängel liegen zu Tage, und es ist müßig und irreführend, einseitige Gesamtzensuren zu erteilen.


77. Giambattista Vico.

1668 als Sohn eines Buchhändlers in Neapel geboren, Schüler eines Jesuitengymnasiums, dann Jurist, danach Hauslehrer in der Nähe seiner Vaterstadt und sozusagen Privatgelehrter, seit 1697 Professor der Rhetorik an der Universität Neapel, ganz zuletzt besoldeter Historiograph des Königs, Anfang 1744 gestorben, ohne jemals gänzlich der wirtschaftlichen Enge entronnen zu sein und dem verbitternden Gefühl, am unrechten, zu niedrigen Platze zu stehen und ohne gebührenden Wirkungskreis und Ruhm zu schaffen: das ist Vicos äußerer Lebensgang. Sein inneres Leben heißt La Scienza nuova. Zwei Perioden dieser Vita spirituale setzt Nicolini an: von 1694 bis 1718 habe Vico über sein Werk gesonnen, von 1718 bis 1740 daran geschrieben, immer wieder daran geschrieben und gebessert. Sobald eine Fassung oder Auflage fertig ist, wird geändert, gefeilt, hinzugefügt, bis ein neues Buch vorliegt; worauf sich die alte Qual wiederholt. Und die innere Qual ist durch die äußere verschärft, weil es an Anerkennung und Geld fehlt. Traendomi un anello che aveva, „indem ich mich von meinem Ring losriß, der einen Fünfgran-Diamanten reinsten Wassers hatte, konnte ich mit dem Erlös daraus Druck und Einband bezahlen," heißt es einmal. Die letzte Fassung erschien nach Vicos Tode. Die erste Skizze seines Lebenswerkes ist in dem lateinisch geschriebenen Buche über das Universalrecht zu suchen. Daß er dann im Ausbau seiner Lehre zur italienischen Sprache überging, erklärt Nicolini im wesentlichen aus Vicos Blickrichtung auf Descartes, der mit seinem französisch abgefaßten Discours de la Méthode so großen Erfolg geerntet hatte. Die Principî di una scienza nuova intorno alla commune natura delle nazioni erschienen 1725 zum erstenmal, dann 1730 in entscheidend erweiterter Form als sogenannte und von ihrem Autor selbst so bezeichnete Seconda Scienza nuova.

Auf allgemeine philosophische Theorien, denen das erste Buch galt, baute Vico eine Betrachtung ältester Menschheitsgeschichte und barbarischer Urzustände, schloß daran seine Studien über Homer als über primitive Poesie, entwickelte im vierten Buch seine geschichtsphilosophischen Anschauungen über den An- und Abstieg der Völker und gab im fünften und letzten Teil als Beispiel seiner Lehre eine Untersuchung des Mittelalters. Aber, setzt Croce sofort hinzu, wo er diesen Grundriß als „schöne Architektur" der zweiten „neuen Wissenschaft" zeichnet, trotzdem sei sie nicht nur das reichste und vollständigste, sondern auch das dunkelste Werk Vicos geworden (S. 38/9). Der tiefste Grund dieser Dunkelheit wird darin erblickt, daß sich ein dreifaches Wollen zusammenfindet, daß Vico die Inhalte dreier Gebiete durcheinanderwirrt, die der idealen Menschheitsgeschichte oder Geistesphilosophie mit denen des tatsächlichen Geschichtsablaufes und denen einer Sozialwissenschaft. Zu dieser von Croce herausgestellten Unklarheit des Grundgedankens treten dann noch andere Verdunkelungen, die Nicolini sehr lebendig beschrieben hat. Vico hat eine mächtige Phantasie, und er quält sich damit ab, mathematisch knappe Form zu finden, obschon oder weil er den Mathematiker Descartes bekämpft. Er schachtelt schwer entwirrbare Sätze ineinander, er feilt immer wieder daran herum und macht sie durch langes Feilen zuletzt nur erst recht unklar; er will der Klarheit

durch ausführliche Zitate dienen, und wird oft gerade dadurch, daß er lange Stellen wiederholt, bis zur Dunkelheit wirr. Endlich muß noch gesagt werden, daß zu diesen beiden Kategorien der begrifflichen und der stilistischen Dunkelheit vielfach ein Mangel an tatsächlichem Wissen tritt. Vico stützt sich auf Geschichte und Philologie und ist weder auf dem einen noch auf dem anderen Gebiet mit all den Kenntnissen versehen, die man heute zum Staatsexamen für das höhere Lehramt braucht. Da ist es denn oft genug leicht, ihn mit schulmeisterlicher Überlegenheit abzukanzeln (wie das Marcus Landaus „Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert" mehrfach tut). Aber aus all dieser Dunkelheit wächst ein überwältigend mächtiger Gedankenbau. Philosophisch greift Vico nach zwei Seiten über den Rationalismus Descartes' hinaus. Er ist ein gläubiger Katholik, ist platonisch und mystisch gerichtet, er bestreitet die Allmacht des Verstandes, er weiß um die Kräfte der Phantasie und der Intuition. Auf der anderen Seite aber stellt er sich der Welt des Tatsächlichen gegenüber, ist von Baco beeinflußter Empiriker, strebt einer positiven Erfassung des realen Lebens zu. Mit beidem langt er über das Zeitalter der Aufklärung fort in die Zukunft. Was er vorbildet oder vorahnt, und was ganz besonders in Deutschland von Hamann und Herder an zur vollen Entwicklung gelangen sollte, ist die Einordnung der Menschheitsentwicklung in große Gesetze — er läßt auf Barbarei die Phasen des theokratischen, des heroischen und des menschlichen Gesellschaftszustandes folgen, auf die letzte Phase Rückfall in den Anfang, und so ständigen Kreislauf —, es ist die Erfassung der Religion als einer natürlichen und notwendigen Angelegenheit des ursprünglichen Menschen, es ist die Erfassung des Mythus als einer ursprünglichen Philosophie, es ist das Verständnis und die Wertung primitiver Poesie, es ist die Erhebung der Philologie zu einer philosophischen Wissenschaft, es sind rechtsphilosophische und soziologische Erkenntnisse, es ist mit alledem so sehr Vorwegnahme der idealistischen und positivistischen Inhalte, die das 19. Jahrhundert von der umgrenzt intellektualistischen Aufklärung unterscheiden, daß Croce sehr wohl als letzte Charakteristik seines Helden den Satz wagen durfte: che egli fu nè più nè meno che il secolo decimonono in germe. „Nicht mehr noch weniger als das 19. Jahrhundert im Keim." Aber noch einmal und wohlgemerkt: im Keime! Und auch dies muß hinzugefügt werden, daß man es in der Scienza nuova wohl nicht oder doch nur in geringem Maße mit Saat zu tun hat, die sich nach einer Zeitspanne entwickelte. Denn die Ideen des 19. Jahrhunderts wuchsen im wesentlichen aus anderen Keimen (wenn auch etwa, um ein außerdeutsches Beispiel zu nennen, Michelet, der französische Übersetzer der Scienza nuova, aufs stärkste von ihr angeregt wurde), und als man den ganzen Reichtum Vicos entdeckte, da glich dies einigermaßen der Entdeckung jener Getreidekörner, die man in ägyptischen Gräbern gefunden hat.

Besitzt die trübe Epoche Italiens an Vico ein ganz überragend großes, aber auch einsames Genie, so hat sie auf verschiedenen Gebieten der Natur- und Geisteswissenschaften eine Fülle tüchtiger und zum Teil sehr bedeutender Gelehrter hervorgebracht, die sich nicht ganz so hoch wie Vico über ihre Zeit erhoben, aber eben deshalb unmittelbarer und energischer auf sie einwirkten, und die man immer zu den tüchtigsten Beiträgern der europäischen Aufklärung zählen wird. Anregung und Grundgedanken gehen bei ihnen freilich oft genug auf Frankreich zurück. Alles danke er „den französischen Büchern", den D'Alembert, Helvétius, Diderot, Buffon, schrieb Beccaria, dessen Schrift von 1763 über das Strafrecht: Dei delitti et delle pene die größte internationale Wirkung hat, und sein bescheidenes Bekenntnis hätte mancher Italiener des 18. Jahrhunderts ablegen können. Aber die Physiker, die Rechtslehrer und Nationalökonomen unter ihnen haben ihren Ruhmesplatz in den Fachgeschichten ihrer Wissen-



78. Eine Folterkammer. Gemälde von Alessandro Magnasso (1681—1747).
Beccaria kämpfte in seinem Werk Dei delitti e delle pene 1764 gegen Folter und Todesstrafe.

schaft oder in einer allgemeinen Kulturgeschichte, und es läuft auf eine Grenzverwischung zwischen Literatur- und Kulturgeschichte hinaus, wenn Marcus Landau sie alle in seiner erwähnten Literaturgeschichte aufzählt. Nur die Historiker und Ästhetiker gehören im wesentlichen hierher. —

Im Herbste 1690 wurde in Rom die Akademie der Arcadia gegründet, mit der Aufgabe die italienische Literatur zu heben. Viele Städte schlossen sich an, und eine große Dichterschule nennt sich nach dieser Akademie. Besonders stark an der Gründung beteiligt und ihr erster Präsident war der damals siebenundzwanzigjährige Giovan Maria Crescimbeni, dessen Lebenswerk in einer mächtigen Stoffsammlung zur italienischen Literaturgeschichte besteht. Denn so bezeichnet man wohl am gerechtesten seine fünfbändige Istoria della volgar poesia von 1698, der er im nächsten Jahrzehnt eine Reihe von „Commentar"-Bänden folgen ließ, um dann das Ganze zusammenzuarbeiten. Eine wirkliche Einheit, eine organische Literaturgeschichte kam auch durch die Umarbeitung nicht zustande, aber doch eine gediegene Grundlage dafür. Ein anderer Mitbegründer der Arcadia, der 1664 geborene Giovan Vincenzo Gravina, dessen Hauptverdienst auf dem Felde der Rechtsphilosophie zu suchen ist — seine Originum juris civilis libri tres wirkten ernstlich auf Montesquieu — behandelte eingehend Fragen der Ästhetik, in seiner Ragion poetica, einigermaßen an der französischen Klassik orientiert, wie ihm denn das Drama als wertvollste Dichtungsart erscheint, aber nicht ohne in seiner Vorliebe für Homer und Dante einige eigene und fortschrittliche Meinungen zu äußern. Umfassender, wenn auch wohl nicht tiefer als das Gesamtwerk dieser Männer ist die ungeheure Lebensarbeit Ludovico Antonio Muratoris, der von 1672—1750 lebte. Er war kein schöpferisches Genie, aber der fleißigste Gelehrte, ein schlichter der Objektivität fähiger Kopf, und dazu der warmherzigste Menschenfreund. Er stand als Bibliothekar und Geistlicher im tätigen Leben, er schrieb als „Historiker, Theolog, Ästhetiker, Nationalökonom, Hygieniker"

(Landau). Dabei wird ihm auf all diesen Gebieten von den Fachleuten tüchtige Gewissenhaftigkeit nachgerühmt. Die wesentlichste Förderung wurde durch ihn der Geschichtschreibung zuteil. Er war der Herausgeber der Rerum Italicarum scriptores; er schrieb und übersetzte dann selber ins Italienische die Antiquitates Italicae medii aevi, worin er Kulturgeschichte im weitesten Umfang des Begriffes mit berücksichtigte; er verfaßte zuletzt die zwölfbändigen Annali d'Italia, die eine einfache Chronik der gesamten italienischen Geschichte bis auf das Jahr 1749 enthalten. Als Ästhetiker trat Muratori schon 1706 mit zwei Bänden Della perfetta poesia italiana spiegata e dimostrata con varie osservazioni hervor, einer ausführlichen und systematischen Arbeit. Verständigkeit ist der Vorzug und der Mangel des Werkes, es tritt überall der Phrase und dem Nichts-als-Formalen entgegen, ohne einen freieren und vertieften Begriff vom Dichterischen zu übermitteln. In einigen Punkten kam Gravinas 1708 erschienene Ragion poetica über die Perfetta Poesia hinaus. Aber man tut Muratori vielleicht immer (und selbst dann, wenn man seine Leistungen im Historischen betrachtet) Unrecht, sobald man in ihm nur den Gelehrten eines einzelnen noch so großen Gebietes sieht. Es ist etwas Ehrfurcht-Gebietendes um seine Gesamtleistung, und sie wirkte in ihrer Totalität volkserzieherisch; Erziehung zur Sachlichkeit könnte man diese Wirkung nennen.

Das enzyklopädische Bemühen im Literaturgeschichtlichen erlosch bei keiner Generation des 18. Jahrhunderts: Graf Mazzuchelli starb 1765 über seiner lexikalisch angeordneten Sammlung der Scrittori d'Italia, nachdem er in sechs großen Bänden bis zum B vorgedrungen war, unter Hinterlassung vielen handschriftlichen Materials. Und am Ende des Jahrhunderts steht dann Girolamo Tiraboschis riesige Storia della letteratura italiana, die bis zum Jahre 1700 reicht und nicht so sehr eine umgrenzte Literatur- als eine allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte Italiens zu nennen ist.

Liegt in solchem Umfassenwollen ein stolzes Verlangen und ein Vorzug der Aufklärung, so liegt bestimmt auch ein Sichbegnügen und eine Schwäche darin. Klarheit über Grenzen und Wesen der Kunst, ästhetisches Verständnis überhaupt ist all diesen Riesensammlungen kaum nachzusagen. Ebenso bleibt fraglich, wie weit man die Kritik des von Apostolo Zeno, dem venetianischen Dramatiker und späteren Wiener Hofpoeten und Librettisten, seit 1710 herausgegebenen Giornale dei letterati d'Italia und einiger ähnlicher Zeitschriften eine ästhetische oder doch nur in erster Linie ästhetische nennen darf. Philologische, theologische, stoffliche und sachliche Betrachtungen dominierten.

Aber die zusammengefaßte Bemühung all dieser noch so verschiedenartig begabten und gerichteten Männer, von den Philosophen und Physikern des beginnenden 17. bis zu den Journalschreibern des 18. Jahrhunderts, strebt doch unausgesetzt in all der Verfallszeit zum Aufbau und in aller Herrschaft des Scheins zum Inhalt.

3. BAROCKDICHTUNG

Der Schein als überwuchernde Ausdrucksform hieß Secentismo; der Schein gewann aber auch menschliche Gestalt, verkörperte sich in einer beherrschenden Persönlichkeit, in Marino. Eine ganze Epoche ist von Marino beherrscht, über Italien und die Romania hinaus erstreckt sich seine Wirkung, auch die deutsche Literatur hat ihre Marinisten und Antimarinisten. Es ist ohne weiteres zu sagen, daß eine solche Wirkung nur von einer wirklichen Kraft ausgehen kann, die mit der bloß negierenden Bezeichnung einer phrasenhaften Leere nicht genügend

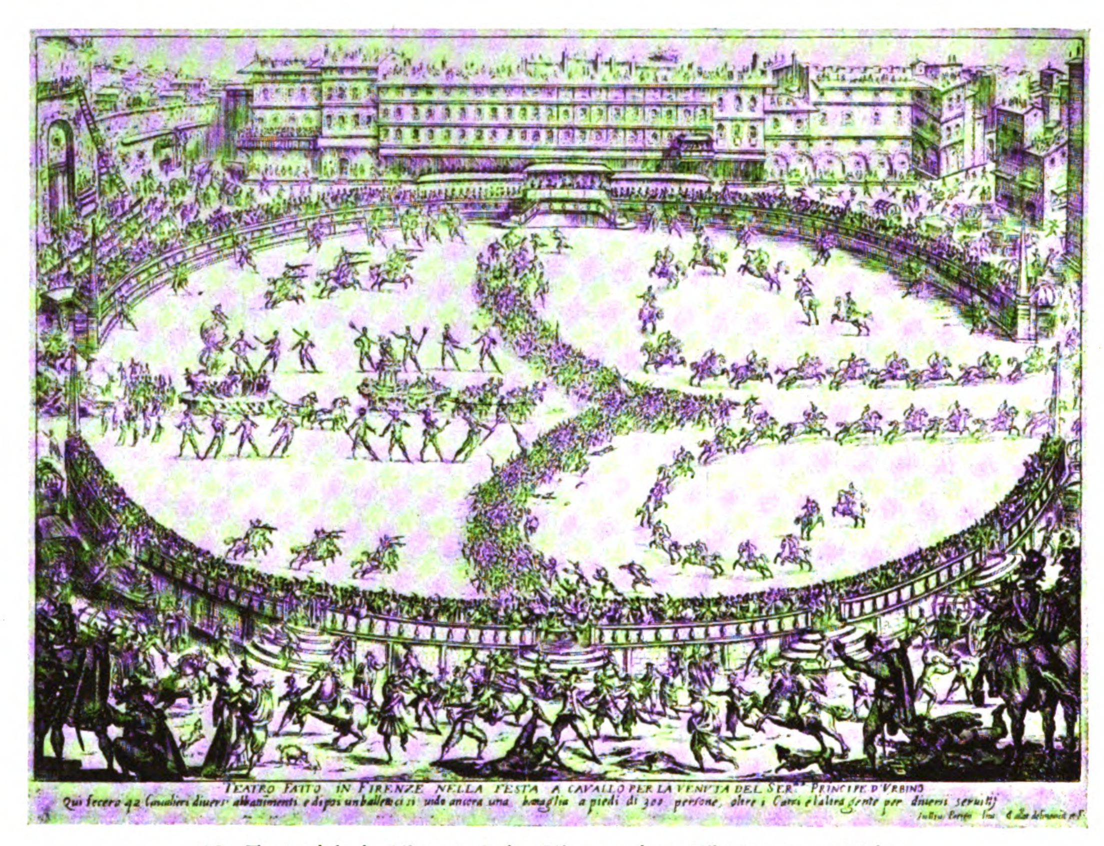


79. Giambattista Marino. Kupferstich nach einem Gemälde von Leoni.

charakterisiert ist. Was Karl Vossler in seiner Leopardi-Monographie von dem Glauben dieses tiefen und ringenden Dichters aussagt, daß das Nichts ihm zu Religion und Lebensnotwendigkeit wurde, daß es als religiöse Vorstellung ihm erst das Leben ermöglichte, ein ähnliches gilt in gewissem Sinne von dem durchaus flachen Marino. „Durchaus flach" trifft es nicht; man muß sagen: durchaus seelenlos. In einer unheimlichen Seelenlosigkeit steht Marino da. Keine Möglichkeit, sein Herz zu entdecken. Keine Liebe, kein Glaube, kein vaterländisches Gefühl bewegt ihn ernstlich. Er spielt mit allem, er macht aus allem etwas klingend und überraschend Geformtes und etwas Seelenloses. Aber dieses Entseelen ist ihm Notwendigkeit, er gleicht sich die Dinge an, er baut auf solche Weise eine Welt um sich, in der er leben kann, in der er wirklich lebt. Alles ist hier oberflächlicher Glanz, Klang, fiebernd phantastische Bewegtheit; alles was an das Herz erinnern könnte, wird ferngehalten, und so ist hier die Atmosphäre, die Lebensmöglichkeit und -Ausfüllung des seelenlosen Menschen gegeben. Und dies mit äußerster künstlerischer Energie. Daraus erklärt es sich, daß sein Werk vielen, die eine Leere in sich zu übertäuben hatten, Genuß und Vorbild bedeutete.

Giambattista Marino wurde 1569 in Neapel geboren und starb 1625 nach einem bewegten Höflings-, Abenteurer- und Literatenleben, worin Gunst und Gefangenschaft wechselten, bis er 1615 an den stark italianisierten französischen Königshof kam. In Frankreich gelangte er zum höchsten Ansehen, die Franzosen lernten von ihm, und er lernte von den Franzosen (wie denn vom 17. Jahrhundert an die geistige Suprematie Frankreichs innerhalb der Romania selbst in solchen Verhältnissen sich bewährt, wo sie in hohem Maße die Empfangenden sind). Er war der Freund des Hôtels Rambouillet. Er veröffentlichte in Paris 1623 sein Hauptwerk Adone und widmete es in prachtvoller Ausgabe dem König Ludwig XIII. Vom Klima mitgenommen und leidend reiste er nach diesen acht Jahren der Höhe in die Heimat zurück. Auch dort erfuhr er noch Ehrungen, die seiner großen Literaten-Eitelkeit und Humanisten-Ruhmbegier Genüge taten.

Er ist den Humanisten in manchen Punkten zu vergleichen. Mit ihnen teilt er die Hingabe an die schöne Form, mit ihnen die liebevolle und unbekümmerte Nachahmung fremder Vorbilder, antiker wie italienischer, mit ihnen dabei die Durchdrungenheit von der eigenen Originalität. Und er ist wirklich originell, so vieles er übernimmt, denn alles dient jenem Weltbilde

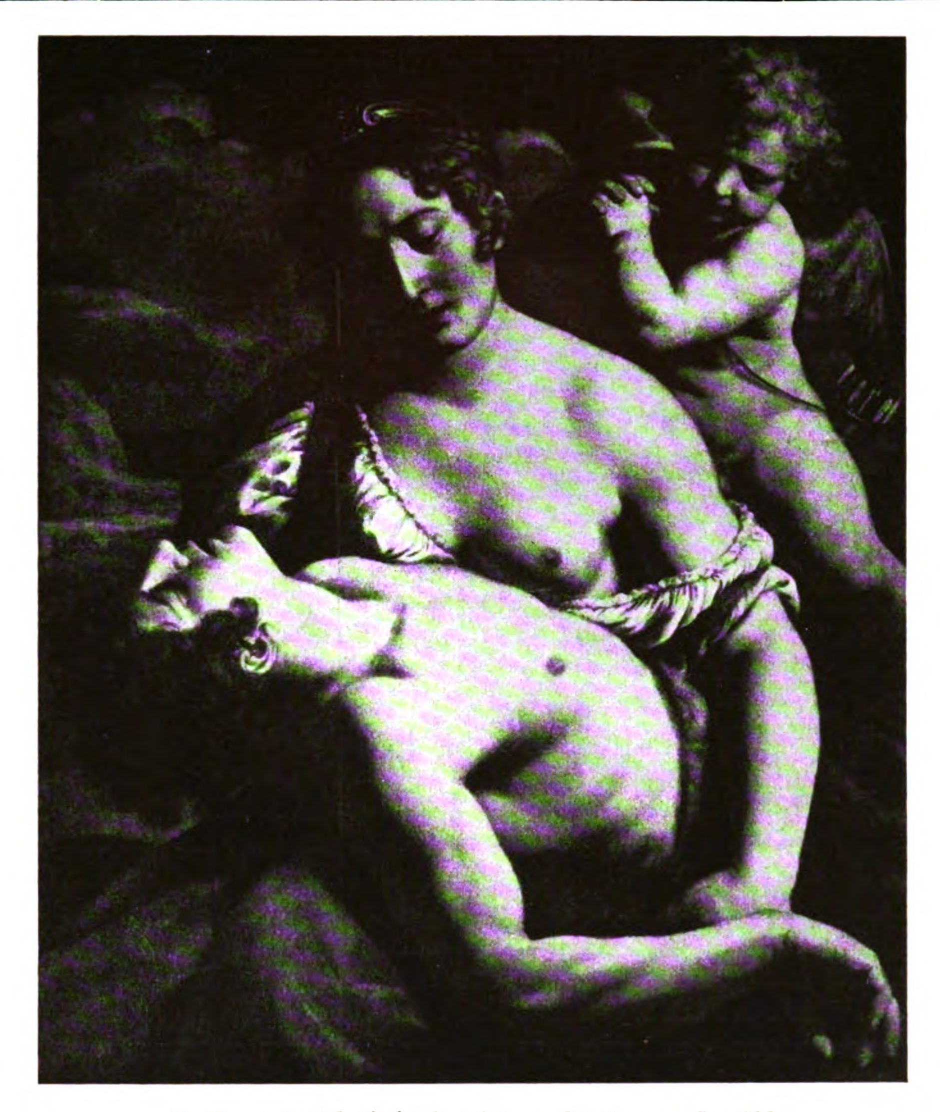


80. Festspiele in Florenz beim Einzug eines Fürsten von Urbino.
Stich von Jaques Callot (1592—1635).
Pompöse Reiter- und Kampfspiele mit Prunkwagen und Balletten. Beispiel des allegorischen Manierismus im beginnenden XVII. Jahrhundert.

der glänzenden und bewegten Seelenlosigkeit. Das unterscheidet ihn auch durchaus von Tasso, als dessen unmittelbaren Fortsetzer und Nachahmer man ihn bezeichnen könnte.

Marino hat eine Fülle lyrischer Gedichte geschaffen, die zum großen Teil in den Sammlungen der Lira und der Sampogna (der „Hirtenflöte") zusammengefaßt sind. Liebe ist sein Hauptthema, aber nur Liebe als Sinnlichkeit, als flüchtige wechselnde Begierde, als Wollust gefaßt. Er betont aufs stärkste das ständige Wechseln seines Verlangens: „Jeder höfische Blick bringt mich sogleich in Glut und Flamme, immerfort bin ich ein Zunder für jegliches Feuer." Und er verteidigt die übergroße Lüsternheit der Schilderungen und Wünsche mit der Reinheit seines realen Lebens: Chè se oscena è la penna, è casto il core. Aber das ist nicht zutreffend. Nicht „keusch" ist sein Herz, sondern tot. Und selbst seine Sinne spielen und begehren nur auf dem Felde der Phantasie. Auch dort sind sie keineswegs alleinherrschend, sondern müssen sich den Forderungen des Esprits (nicht des Geistes, wohlgemerkt!) fügen. Der geistreiche Ausdruck, die Antithese, das Unvorhergesehene, das überraschend Neue prägen Marinos Stil. Hispanisierung, die dem Napoletaner besonders nahe liegt, übersteigert dies alles. Mythologische Stoffe, Wendungen, Drapierungen gebraucht er dabei in schwelgerischer Fülle.

Von diesen Sonetten, Madrigalen und weiter ausgesponnenen Idyllen zu dem Epos Adone ist nur ein kleiner Schritt, und es besteht kein Wesensunterschied zwischen Marinos Lyrik und



81. Der tote Adonis in den Armen der Venus. Gemälde von Annibale Caracci (1560—1609).

Epik. Weil nämlich der Adone noch viel weniger ein wirkliches Epos zu nennen ist als Tassos „befreites Jerusalem". Denn wenn dessen eigentlicher Wert gewiß im Lyrischen liegt, so ist es doch trotz epischer Schwächen ebenso gewiß als Epos anzusehen. Der Adone dagegen ist nur eine lyrische Klitterung oder Aufschwellung. Schon aus der Entstehung des Gedichtes geht das hervor. Als Marino es zuerst in Rom zu Anfang des Jahrhunderts schrieb, handelte es in nur drei Oktavengesängen von der Liebe der Venus. Als es dann in Paris erschien, hatte es zwanzig Gesänge. Und ebensogut hätte es noch sehr viel länger sein können, da keinerlei innere Notwendigkeit die Grenzen absteckte. Venus verführt den Jäger Adonis, sie rettet ihn vor der Eifersucht des Mars, sie krönt ihn zum König von Cypern, sie veranstaltet ihm feierliche Leichenspiele, als er schließlich doch dem Zorn des beleidigten Gottes erliegt. Auch in Adones Sterben ist noch Wollust: der Eber bringt ihm aus Liebe mit seinen Stoßzähnen die Todes-

wunde bei — es ist seine Art zu küssen. In diese mythologische Grundfabel hat nun Marino Abschweifung auf Abschweifung gestellt, Zeitanspielungen, Huldigungen, literarische Betrachtungen, breiteste Schilderungen und Allegorien. Davon ist den Kernideen nach so gut als nichts sein Eigentum; er entlehnt aus griechischem und lateinischem Altertum, von Polizian und Sannazaro, von Tasso, von den unmittelbaren Zeitgenossen, Dichtern wie Malern, auch von Nicht-Italienern. Und dennoch betont er immer, daß ein Dichter „neu" sein und bis aufs äußerste in Verwunderung setzen müsse (far stupir), wenn er ein Dichter sein wolle. Er verlegt dieses Neusein und Überraschen durchaus in die übergeistreiche Formgebung, in die Häufung der blendenden Wortspiele und Aperçus, in die äußerste Eleganz der Unnatur.

Ein Schwarm von „Marinisten" kopierte den Meister, übersteigerte ihn im Gesuchten und in der Verrenkung, erreichte aber selten seine Eleganz. Die Nachahmung erstreckte sich gleicherweise auf Lyrik und Epik. Doch steht hinter der massenhaften epischen Produktion des 17. Jahrhunderts vor allem Tasso. Marini selber hatte sich ja durchaus als ein Nachfolger Tassos betrachtet. „Ungefähr hundert" Epen wurden nach Wiese und Percopo zwischen 1582 und 1698 veröffentlicht. Marinos eigener erster Versuch war eine Gerusalemme distrutta gewesen; nachdem er seinen Adone gegeben, stützten sich die Nachahmer auf beide, auf Tasso und Marino. Man besang einzelne Helden der Tassodichtung, man besang Kreuzzüge, historische Stoffe verschiedener Zeiten, fabelhafter Vergangenheit wie fast unmittelbarer Gegenwart, man besang die Bibel und die Entdeckungsreisen der Renaissance.

Unter denen, die vor Tasso versucht hatten, Italien ein klassisches Epos zu schenken, war Trissino mit seiner Italia liberata da Gotti gewesen. Einer der frühesten Schüler des Epikers Tasso, Gabriello Chiabrera aus Savona, trat 1582 mit einer Gotiade hervor, und es ist einigermaßen charakteristisch für den damals Dreißigjährigen, daß er bei aller Anlehnung an Tasso doch eben den Stoff wählte, worin ein Menschenalter zuvor die genaueste Transposition der Ilias ins National-Italienische versucht worden war. Chiabreras Eigenheit bestand zeitlebens in seiner engen Verbindung mit der Antike. Hierin liegt auch sein Gegensatz zu Marino. Doch soll man diesen Gegensatz nicht allzu sehr übertreiben. Beide Männer sind Secentisten. (Da Chiabreras Leben von 1552 zu 1638 reicht, so muß noch einmal betont werden, daß der Begriff des Secentismus keineswegs durch das 17. Jahrhundert zeitlich fest umgrenzt ist.) Das heißt, sie streben beide bewußt zu Neuem, das Neue ist ihnen wichtiger als der wahre Ich-Ausdruck, und das Neue liegt ihnen in der Form; sie suchen beide die breitgetretenen Wege des Petrarkismus zu meiden und sind doch beide potenzierte Petrarkisten und besitzen beide nichts von der inneren Fülle des größten Beginners. Nur — und hier läuft der Oberflächenriß zwischen ihnen — nur daß Marino in willkürlich freien Formausschweifungen das Neue anstrebt, während Chiabrera sich an die Antike, inbesondere an Griechenland lehnt. Einfluß oder doch Anregung erfuhr er hierbei von den Franzosen. Und es erging ihm wie Ronsard: wo er die Pindarische Ode zu übernehmen bemüht ist, kommt er zu keinem vollen Gelingen; aber in anmutig Horazischer Weisheit und im liebenswürdigen Getändel Anakreons ist er oft sehr glücklich und ein wirklicher Bereicherer der italienischen Lyrik. Innerlichkeit aber vermißt man auch bei ihm kaum weniger als bei Marino.

Sie macht die damals so seltene Gabe des um eine Generation jüngeren Fulvio Testi aus, der viele Jahre im Staatsdienste seiner Heimat Ferrara stand und schließlich mit 53 Jahren 1646 im Gefängnis starb, weil er gegen die Spanier Partei ergriffen und um französische Gunst gebeten hatte. Als Dichter hatte er in leidenschaftlicher Bewunderung Marinos

begonnen, dann sich völlig zu der antikisierenden Art Chiabreras bekehrt, ohne jemals dem Secentismus gänzlich zu entrinnen. Doch stand hinter seinen Versen inneres Erlebnis und Gefühl, und das stärkste Gefühl hinter seinen patriotischen Versen. Politischen und vaterländischen Reimen begegnet man wohl bei den meisten Dichtern der Epoche, und selbst Marino kann patriotisch daherkommen; aber da handelt es sich um den beliebigen und gleichgültigen Canevas, worauf sich die Kunstfertigkeit des Stickenden zu erweisen hat wie auf jeder anderen Unterlage. Bei Testi spürt man Herzschlag, obschon er in allem und so auch in seinen politischen Meinungen und Schritten ein wankelmütiger, wechselnden Stimmungen nachgebender Mensch war.



82. Gabriello Chiabrera. Zeitgenössischer Kupferstich eines unbekannten Meisters.

Näher bei Chiabrera durch seine unabgelenktere Richtung auf das nur Formale steht der Florentiner Ottavio Rinuccini, der ebenfalls den Einfluß Frankreichs erfuhr. 1564 geboren, folgte er 1600 Maria von Medici an ihren französischen Hof und blieb dort zwei Jahre. In seinen Canzonetten kann er metrisch als ein Schüler Chiabreras gelten. Aber in einem anderen Punkt ging er ihm und seinem ganzen Zeitalter voran und wurde zum Schöpfer der fruchtbarsten, augenfälligsten, charakteristischsten und wohl auch peinlichsten Kunstgattung der Barock-Epoche. Das Hirtenstück, das in Tassos Aminta seine schönste Gestaltung erfahren hatte, war eine dramatische Lieblingsform der Zeit geworden. Mit Notwendigkeit herrschte unter dem Doppeldruck der spanischen Herrschaft und der kirchlichen Reaktion gerade auf theatralischem Gebiete besonders trübe Stagnation (die man nur keineswegs mit ziffernmäßiger Geringfügigkeit der Produktion verwechseln darf). Jede freie Meinungsäußerung war verpönt, Stoff- und Themenwahl durchaus beschränkt. Aber im Schäferspiel entfloh man allen Gefahren unliebsamer Probleme, ruhte man von allem Bedrücklichen aus, und je mehr das Auge und das Ohr beschäftigt waren, um so besser konnte der Geist ausruhen. Nun war das Hirtenstück von Anfang an nach Morfs schönem Ausdruck „von Musik umlauert" gewesen, es ging ja auf Gesang und Flötenspiele der Hirten, ihre Zwiegesänge, Reigen und Chöre zurück, und in Polizians Orfeo hatte sich das in Musik gesetzte Rahmenwerk fast schon über den Rahmen hinaus in die Dichtung selber gedrängt. Jetzt, nachdem man ernste Studien über die Verwendung der Musik im griechischen hohen Drama und den Vortrag ihrer Dialoge angestellt hatte, jetzt ging man dazu über, die gesamte Handlung in Musik zu tauchen und auch die eigentlichen Dialoge singen zu lassen. Rinuccinis den „Metamorphosen" Ovids nachgebildete Daphne, in der Vertonung Jacopo Peris und des gelehrten Giulio Caccini, ist die erste eigentliche Oper.



83. Szene aus einem musikalischen Schaugepränge: Die vier Elemente.
Kupferstich von Stefano della Bella (1610—1664).

Sie wurde 1594 gespielt und 1600 gedruckt. Rasch folgt eine Reihe anderer Melodramen; Chiabrera zählte zu den ersten, die sich nach Rinuccini auf dem neuen Felde versuchten. Im 17. Jahrhundert wurde aus der Oper eine höfische Kunstgattung Europas; man pflegte sie in Frankreich, in England und ganz besonders in Deutschland, und überall waren es Italiener, die als Librettisten („Hofdichter") und Komponisten, als Sänger, Tänzer, Kapellmeister, Musiker und Regisseure unmittelbar, oder als Lehrer und Modelle mittelbar, den Hauptanteil daran hatten. Ich stelle das fest, aber ich kann mich nicht entschließen, darin mit Wiese und Percopo (und der üblich verbreiteten Meinung) „ein neues Blatt im Ruhmeskranz der italienischen Kunst und Literatur" zu sehen. Sinnfälligster Ausdruck des Barockwesens ist die Oper des 17. Jahrhunderts. Sie ist auf äußere Prunkentfaltung gerichtet. Sie erniedrigt das Wort zum Klangträger und macht es zum Sklaven der Musik und der Dekoration. Sie zwingt die Musik in sinnliche Bahnen und macht auch sie unfrei dem Dekorativen gegenüber. Sie veräußerlicht beide Künste, auf die sie sich stützt; sie ist üppig und entseelt wie Marinos Adone. Die Oper hat in den folgenden Jahrhunderten eine weite Entwicklung durchlebt; aber ein Etwas von ihrem anfänglichen Wesen, von dem Gesetz ihres Antretens mußte ihr bleiben: nie wird ein Dichter in ihr sein Tiefstes geben können; und ob es ein Musiker kann — sofern er nicht vorbeimusiziert an ihren theatralischen Grundgesetzen —, vermag ich nicht zu entscheiden. —

Doch dem glänzenden Grundübel des Secentismus, das sich bei den Klassizisten kaum weniger entfaltet als bei den Marinisten, und dessen üppigste Blüte die Oper bedeutet — ihm

wirkten nicht nur Männer der Philosophie und Wissenschaft entgegen, sondern auch innerhalb der Literatur selber war zu jeder Zeit ein Gegengeist tätig: Parodie und Satire. Freilich gilt auch in diesem Bezirk wie überall, daß nicht jeder frei ist, der seiner Ketten spottet.



84. Alessandro Tassoni. Kupferstich von Benaglia nach einem Gemälde von Bettoni.

An vorderster Stelle ist hier Alessandro Tassoni zu nennen, 1565 in Modena geboren und ebendort als „Kammerherr der schönen Literatur" 1635 gestorben, nachdem er in savoyischen und mancherlei anderen Hofdiensten gestanden hatte. In seinen Filippiche wandte er sich mit starker Beredsamkeit gegen die spanische Unterdrückung, aber er überließ die beiden Reden nur anonym der Öffentlichkeit und leugnete die Verfasserschaft unter seinem Eide. Man muß sich davor hüten, ihn als einen ganz freien, klar seine Zeit beurteilenden und über ihr stehenden Mann aufzufassen. Besser als „frei" charakterisiert ihn Bellonis Ausdruck: spirito ribelle. Er lehnte sich gern gegen Hergebrachtes und Eingewurzeltes auf, aber er wollte betont neu und originell sein, und in diesem Willen gehörte er ganz zu seiner Epoche, wie er denn auch ein Freund Marinos war. Er bekämpfte in seinen Pensieri diversi den Aristoteles und in seinen Considerazioni sopra le rime del Petrarca die Auswüchse und Verknöcherungen des Petrarkismus, aber er bekämpfte auch den Homer und das Kopernikanische System und hing e nsthaft an manchem Aberglauben. Er war durchaus ein Kind seiner zwiespältigen Zeit. Und zwiespältig ist auch sein berühmtes und weithin wirkendes Epos vom geraubten Eimer; nur daß hier der Zwiespalt komisch angeschaut ist. Daß er auch in befreienden Humor aufgelöst wird, kann man nicht sagen. Damit wäre Tassoni über seine Zeit hinausgelangt, und er blieb ihr verhaftet. Die 1622 erschienene Secchia rapita ist ein regelhaft nach Art des „befreiten Jerusalem" gebautes Epos in zwölf Gesängen, das sich auf historische Begebenheiten des 14. Jahrhunderts stützt, Menschen und Götter in große Ereignisse verstrickt und vielfach ernst von ernsten Helden und Geschehnissen berichtet. Die Städte Modena und Bologna befehden sich blutig, andere italienische Staaten sind in den Krieg hineingezogen, deutsche Hilfsvölker kämpfen mit und üben im entscheidenden Moment Verrat aus Beutegier, ein König gerät in dauernde Gefangenschaft, Götter werben und fechten für Modena wie für Bologna, und eigentlich ist so der ganze Jammer italienischer Zerrissenheit ausgebreitet. Auch daß der Krieg um eine Nichtigkeit geht, um den Holzkübel, den die Leute aus Modena denen aus Bologna geraubt haben — es ist ein historisches Faktum, und danach heißt das Gedicht — auch dies in seiner Jämmerlichkeit würde das Epos mehr ins Tragikomische als eigentlich Komische umbiegen. Aber überall steht neben dem Ernst der derbe hanebüchene Scherz. Die Götter werden durchaus travestiert, an die Seite des wirklichen Helden tritt der prahlerische



85. Die Gerechtigkeit flieht zu den Landleuten. Gemälde von Salvator Rosa. Wien, Hofmuseum.
Satire auf die Verdorbenheit der Stadt und Lob des Landlebens.

Feigling, heroisch-romantische Situationen gehen in niedrigste Realität des Alltags über, und König Enzos feurig geschwungenes Schwert trifft auf ein Nachtgeschirr. Wo steckt in alledem die wahre Gesinnung und Absicht des Dichters? Will er die Phrase verhöhnen, oder eine Mythologie, die nicht zum Glauben der Gegenwart stimmt, oder will er die Zerrissenheit Italiens auf seine Weise bekämpfen? All das mag als Wallung und Augenblickszweck vorhanden sein; die Grundrichtung des ganzen Werkes aber geht doch wohl auf jenes far stupir, dem Marino huldigte. Dennoch wirkte es als Gegengift wider manche Spielart des Secentismus.

Die Secchia rapita wurde mannigfach nachgeahmt und variiert. Besonderen Ruhm fand Francesco Bracciolini, der sich als ernster Epiker, als Tragödien-, als Melodramenschreiber und Lyriker betätigte, mit seinem Scherno degli Dei. Die „Verhöhnung der Götter“ die ihren Stoff den Liebesabenteuern der Venus entnahm, machte die bei Tassoni nur mitspielende Travestierung der antiken Mythologie zum eigentlichen Thema. Giambattista Lalli parodierte die Äneis des Virgil, während Niccolò Forteguerri noch um 1725 in seinem

86. Die volkstümliche italienische Stegreifkomödie. Titelblatt einer Kupferstichfolge von Jaques Callot.
Frühe Darstellung der berühmten burlesken Charaktermasken Mezzetin u. a.

bunten Ricciardetto wiederum das große romantische Epos der Italiener, die Pulci, Bojardo und Ariost, karikierte. Einen etwas eigeneren Weg ging um 1650 der Florentiner Maler Lorenzo Lippi in seinem Malmantile racquistato, da er hier mit großem Verismus der Sprachführung niederste Volksschichten in Aktion treten ließ und auch Märchenstoffe verwertete, die im Volke umliefen.



87. Salvator Rosa. Selbstbildnis. Florenz, Uffizien.

Durchgehend unterscheiden sich die späteren parodistischen Epen von der Secchia rapita darin, daß sie nicht nach Tassonis Art durchaus Ernstes neben das Komische stellen, sondern ganz und gar im Burlesken aufgehen. Insofern kann man sie als Erweiterungen oder epische Transponierungen jener „bernesken" Lyrik ansprechen, die seit der Frührenaissance in Italien blühte und auch im ganzen Barockzeitalter nicht versiegte. Naturgemäß ist die Grenze zwischen der bernesken Dichtung, die viele und oftmals witzige aber keine originalen und hervorragenden Leistungen aufweist, und der eigentlichen Satire eine schwankende; denn oft genug geht der burleske Scherz in satirischen Angriff über, und der Satiriker seinerseits wird die berneske Wendung oder Verkleidung durchaus nicht immer verschmähen.

Unter den Satirikern ist, sofern man von Chiabreras den Horaz nachahmenden Sermoni absieht, Salvator Rosa aus Neapel der bedeutendste. Er war Maler und komponierte auch; seine Satiren richteten sich gegen künstlerische Verirrungen, gegen marinistische Geschmacklosigkeiten bei den Malern und Musikern so gut wie bei den Dichtern. Sie beschränkten sich aber nicht auf das Gebiet der Künste, sondern richteten sich auch gegen sittliche Schäden der Zeit. Sie wurden erst 1695, 22 Jahre nach Rosas Tode, gedruckt. Heftigere Töne, unter anderem auch gegen die Jesuiten, schlug Benedetto Menzini an, ein florentinischer Lyriker, der mit gräzisierenden Kanzonen und Anakreontischen Versen zur Schule Chiabreras gehört. Der Bitterste unter den vielen Satirikern des 17. Jahrhunderts war wohl Lodovico Sergardi, der auf Huma-



88. Die italienische Stegreifkomödie. Vgl. Abb. 86.



89. Giambattista Basile. Kupferstich von Perrcy nach einem Gemälde von Caraccioli.

nistenart den persönlichen Gegner (Gravina insbesondere) zu verunglimpfen und zu verdächtigen wußte. Es liegt im Wesen der Satire, mit einem Fuß im Prosaischen zu stehen, da sie ja außerhalb des Ästhetischen liegende Tendenzen hat. Ästhetisch betrachtet hat sie sozusagen den Feind mit Notwendigkeit im eigenen Hause, und nur ein großer Dichter wird auch im Satirischen ganz Dichter bleiben. Daran fehlt es in der betrachteten Epoche, und deshalb können hier viele Namen verschwiegen werden.

Faßt man die Novelle als Wirklichkeitskunst ohne solche immanente Notwendigkeit der außerkünstlerischen Wirkung, so ist auch auf diesem Gebiete im 17. Jahrhundert keine wesentliche Bereicherung der italienischen Literatur zu verzeichnen. Wohl werden Novellen und Novellensammlungen herausgegeben, und nach wie vor bewahrt Toscana hierin die Führung; aber alles was Secentismus heißt: Schwulst, Übertreibung und Veräußerlichung, spanischer Einfluß, der dem italienischen Geist nicht gut tut, alles das ist auch hier zu spüren, und hier erst recht, wo es ja eben um das Wirkliche geht. Faßt man aber den Begriff der Novelle etwas weiter und läßt ihn auf jede einigermaßen kurz erzählte Begebenheit Anwendung finden, dann hat das 17. Jahrhundert hier eine schöne und eigentümliche Gabe beigesteuert. Ein napoletanischer Freund Marinos, Basile, der selber durchaus Marinist war, geriet in seiner Suche nach dem Neuen an das zutiefst volkstümliche und älteste Volksgut. Giambattista Basile, als Soldat, Hofmann und Dichter viel umgetrieben, lebte von 1575—1632; er schrieb in italienischer Sprache und in napoletanischem Dialekt, er verfaßte burleske und satirische Gedichte. Seiner wertvollsten Arbeit gegenüber ist er vielleicht mehr Sammler als Gestalter zu nennen. 1634 erschien im Dialekt der Cunto de li Cunti. Gerahmt auf orientalische Art werden hier an fünf Tagen von fünf Alten Märchen erzählt — aber die beste Erzählerin ist die Gemahlin des Fürsten und gewinnt ihre verlorene Stellung wieder. Der secentistische Stil Basiles tut den Märchen nur wenig Abbruch, und so strömt hier wirkliche Poesie. Die Wirkung des Buches war denn auch groß und nachhaltig; viele Spätere schöpften aus ihm. Doch ist dieser „Pentamerone" eben nur unter Vorbehalt als Novellensammlung zu bezeichnen. Die eigentliche Novellendichtung der Bisaccioni, Cavalcanti, Angeloni usw. war epigonenhaftes Nachspiel großer vergangener Novellenkunst.

Immerhin (und trotz des gelegentlich stärkern Hervortretens spanischer Züge) war es ein Nachhall italienischer Eigenart. Im Roman dagegen, der eifrig gepflegt wurde, geriet Italien

stark unter französische Herrschaft. Freilich nahm es in gewissem Sinne auch da nur zurück, was es ehedem selber geschenkt hatte. Aus der Arcadia des Sannazaro waren die Diana des Montemayor und Honoré d'Urfés Astrée so gut wie das italienische Hirtenspiel erwachsen; auf die Astrée folgte, immer noch ein wenig mitgestreift von italienischer und spanischer Geistigkeit und Form, aber doch in Eigenart, die Entfaltung des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Mit ihm wetteiferten jetzt die Italiener. „Heroisch-galante, historische, moralische, politische und Sittenromane"; in diese nicht immer scharf voneinander zu trennenden Rubriken gliedert Belloni eine stoffliche Überfülle, der wenig Gehalt entspricht. Schwulst und Aufbauschungen überwuchern, die alten Themen spätgriechischer Erzählungen und des Ritterromans kommen zu neuen Ehren, das äußerlich Spannende, das Verstiegene, das Hintertreppenartige wird zusammengeklittert. Berühmtes italienisches Muster dieser Art, das nun seinerseits wieder auf Frankreich zurückwirkte, wurde der „treue Calloandro" des Giovanni Ambrogio Marini. In seiner ersten Fassung von 1640 hatte der Titel: Calloandro sconosciuto gelautet; weil sich aber die Kritiker an dem Verhalten des Helden im Punkte der Erotik stießen, so wurde in einer späteren Ausgabe Calloandros Treue betont und seine Untreue zu einer scheinbaren. Wenn nur die Fülle der aufregenden Ereignisse blieb, was kam es dann so genau auf den Charakter des Helden an? Etwas wahrscheinlicher bei aller Romanhaftigkeit im üblen Wortsinn ging es in den venetianischen Zeitromanen Girolamo Brusonis zu, der auch als Novellist hervortrat. Das Christentum in seinem Triumph über irdische Leidenschaften verherrlichte auf die Art des Franzosen Pierre Camus Poliziano Mancini. Andere meinten historische Romane zu erzählen, während sie doch in Wahrheit auch nur in aufregenden Stoffen schwelgten. Ferrante Pallavicino verbarg in den ausgebreiteten pseudohistorischen Stoffen politische Meinungen und Zeitanspielungen. Aber allen war der Mangel innerer Wahrhaftigkeit und irgendwie gebändigter Kunstform gemeinsam.

4. AUFKLÄRUNG UND ROKOKO

Wenn der französische Einfluß in dem Sonderfall des Romans schädigend auf Italien gewirkt hat, so muß doch für die allgemeine Entwicklung seiner Literatur und seines geistigen Lebens in dieser Zeit überhaupt ein Anderes und Gegenteiliges aufs entschiedenste betont werden: soweit ein Volk überhaupt von außen her sein Schicksal empfangen kann, hat Italien den Tod von Spanien und neue Belebung von Frankreich erfahren[24]). Je mehr mit dem Nachlassen des spanischen Druckes die spanische Epoche zu Ende und in eine französische übergeht, um so mehr Anzeichen des Wiederauflebens machen sich bemerkbar. Zu einem mächtigen Teile verdankt Italien seinen neuen Aufstieg der französischen Aufklärung.

„Französische Aufklärung" ist in gewissem Sinne ein Pleonasmus. Wohl ist die Aufklärung eine europäische Angelegenheit, die nur mit einem Pfeiler auf Descartes' Werk, mit dem anderen auf englisches Denken gestützt ist; zu der die Deutschen, die Italiener, philosophisch und naturwissenschaftlich, vieles beigesteuert haben; aber Aufklärung als Werben und Stoß, als Tat, ist eine französische Sache, so wie die Renaissance eine italienische war.

Ist auch das Rokoko eine rein französische Angelegenheit? Dies ist in anderem Sinne mit gleichzeitigem Ja und Nein zu beantworten. Die Übertragung kunstgeschichtlicher Begriffe auf das Literarische wird immer eine anregende und förderliche, aber immer auch eine gefährliche Sache bleiben. Als Stilbegriff der bildenden Künste ist das Rokoko auf kein einzelnes Land beschränkt. Es entwickelt sich aus dem Barock, ist ihm verwandt und doch von ihm unter-



90. Einladungskarte zu einer Sitzung der Arcadia, die Goethe in Rom erhielt.

schieden, ist zierlicher, spielerischer, beruhigter, abgeschwollener als das Barock. In der Übertragung auf das Geistige überhaupt und das Literarische im Besonderen habe ich mit dem „Begriff Rokoko"[25]) eine spezifisch französische Eigenheit und Funktion umfaßt, die lange vor dem 18. Jahrhundert und bis in die jüngste Gegenwart hinein, bei Montaigne wie bei Anatole France, deutlich sind. Es ist die negative Eigenschaft skeptischen Spielens und schaukelnden Verharrens im Unentschiedenen, wo ein anderer Teil des französischen Geistes zu entscheidendem und oftmals fanatischem Handeln drängt. Und ich habe von einer französischen Rokokodichtung als Typus im 18. Jahrhundert gesprochen, weil hier das spielende Rokoko Hand in Hand mit der kämpfenden Aufklärung geht und einen positiven Inhalt gewinnt.

Etwas von diesem Sachverhalt, aber nicht allzu vieles, trifft auf die italienische Literatur des Zeitalters zu. Im ganzen sind hier doch die Konten des Rokoko und der Aufklärung getrennt zu führen, ist das Rokoko hier ein Abklingen des Barock unter dem neuen Zustrom von antiken und Aufklärungs-Inhalten. Für Frankreich liegt alles schon deshalb wesentlich anders, weil es niemals gänzlich der Welt des Barock ausgeliefert war; Katholizismus und Heidentum, Renaissance und Gegenreformation haben sich weniger in ihm bekämpft, es geistig weniger zerrissen und zu der seelischen Blutleere gebracht, aus der das Barock hervorging, weil Frankreich immer in der religiösen Betontheit und Verehrung des Staatlichen einen letzten Halt und Inhalt besaß. Immerhin ist auch in Italien das positive und ernste Element innerhalb des Rokokospieles mehrfach zu merken. Man spielt nicht schlechthin, sondern man will etwas dabei; man will „den Geschmack verbessern", und mit dieser Geschmacksverbesserung dem Vaterland dienen. Die jetzt beginnende Aufstiegsbewegung, das „Risorgimento" ist entschiedener (vielleicht besser gesagt: umgrenzter und realer) patriotisch und staatlich gerichtet, als es die Renaissance

in ihrem allseitigen Umfassen und besonderen Streben zum Schönen war. Daraus zum großen Teil resultieren denn auch Möglichkeiten, von den Franzosen zu lernen. Der tändelnde italienische Arcadier tändelt nicht nur, sondern er tut sich bewußt als Anakreontiker auf, um durch hellenische Haltung die secentistische Phrase zu bekämpfen, und dem vaterländischen Geiste neue Reinheit und Stärke zu schenken.



91. Pegasus. Deckengemälde von Giambattista Tiepolo (1696—1770). Venedig, Palazzo Labia.

Man läßt den Aufschwung Italiens um die Mitte des 18. Jahrhunderts nach dem Ende der spanischen Herrschaft beginnen; der Friede von Aachen 1748 ist der historische Schlußpunkt der Verfallsepoche. Aber schon in jener Gründung von 1690, deren wissenschaftliche Häupter ich nannte, in der Arcadia, die von Rom aus das Land mit übervielen „Kolonieen" (das war der Fachausdruck) besiedelte, und die sechs, sieben Jahrzehnte blühte, um dann allmählich in pedantischer Spielerei zu verlöschen, schon in ihr ist eine Aufraffung gegeben. Insofern die Arcadier mit Namen, Kostümen, Bräuchen ein ideales griechisches Hirtentum kopierten, entflohen sie der Wirklichkeit; insofern sie ihre katholische Rechtgläubigkeit bei allem poetischen Aufwand an heidnischen Göttern betonten, waren sie durchaus keine Aufklärer und Rebellen; und insofern sie alle Welt zu literarischer Produktion ermunterten, zogen sie einen bösen Dilettantismus groß. Aber sie fühlten sich als eine Gemeinschaft strebender Geister, sie hatten die ehrliche Absicht, Wissenschaft und Dichtung, vor allem die Dichtung zu fördern.

Die Fülle ihrer Schöpfungen liegt auf lyrischem Gebiet. Sie lösten sich allmählich vom Marinismus los, sie schwelgten in Anakreontik, sie antikisierten in ernsteren Tönen. Übergroß darf man sich den Abstand, der sie von Chiabrera trennt, nicht denken. Paul Heyse[26]) hat ein — man möchte fast sagen: Terzett, denn auch hier „lauert" die Musik auf Zutritt —, ein Versgespräch des Grafen Francesco di Lemene „Phillis, Amor, Venus" aufs anmutigste übertragen. Amor hat der Venus einen goldenen Apfel gestohlen und ihn der Phillis geschenkt.

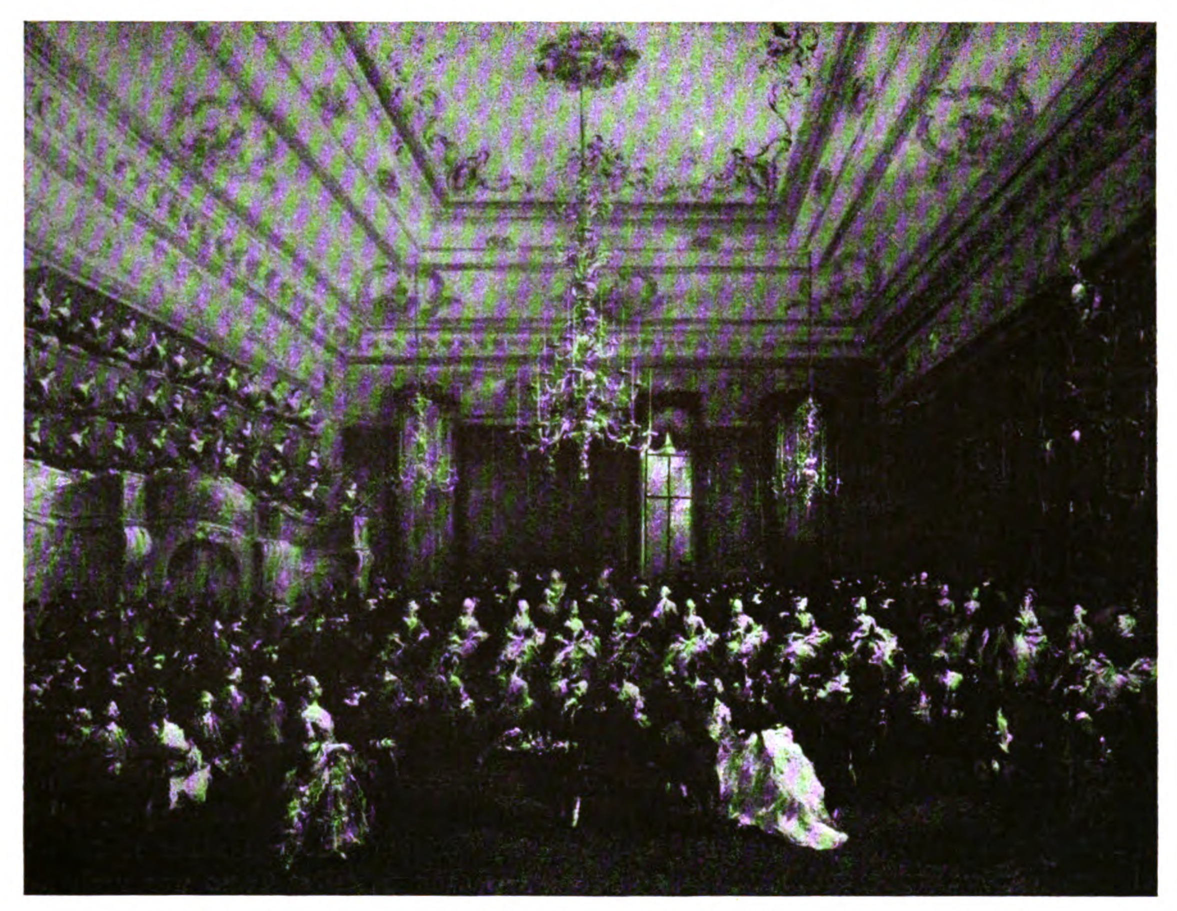
Nach einigen Ohrfeigen bekennt er der Mutter unter Tränen: „Du bist so schön wie sie, doch bist du's schon zu lange!" Das ist gewiß ein bedeutungsloses Spiel, aber es hat eine einfache Gefälligkeit und mehr Natur als die Lyrik der Marinisten. Das innige Verhältnis zum Olymp verhinderte den Dichter im übrigen keineswegs, streng katholische Verse zu schreiben. Lemene wurzelt seiner Lebenszeit nach noch ganz im 17. Jahrhundert; er starb, siebzig Jahre alt, 1704 und gehörte zur ersten Gruppe der Arcadia. Der anakreontische Ton Lemenes ist, hundertfach variiert, der Hauptton der Arcadia. Ihr einziger nicht. Auch Vincenzo da Filicaia, der bis 1707 lebte, zählt noch zu ihren Beginnern, und er hat in Sonetten und Oden auch starken Ausdruck für vaterländische Ideale gefunden. Paolo Rolli, einer späteren Generation angehörend, 1687 in Rom geboren, 1765 in Todi gestorben, aber durch einen dreißigjährigen Aufenthalt in England geprägt, dichtete Elegieen und schmachtende Canzonetten, bereicherte auch den Umkreis der italienischen Literatur durch Übersetzungen Racines und Miltons. Der fruchtbarste und den Stoffen und lyrischen Formen nach vielseitigste unter den Arcadiern, aber wohl auch der flachste unter ihnen, war Rollis ungefährer Altersgenosse Carlo Innocenzo Frugoni. In gereimten Kurzzeilen, in pathetischen reimlosen Versen besang er buchstäblich alles, Feste und Todesfälle, Ereignisse des Alltags, historische Begebenheiten, die Religion und Condillacs Sensualismus. Natürlichkeit und Grazie so gut wie klassische Strenge, beides worauf die Arcadia zielte, leierte sich bei ihm aus. So wurde er in seiner Zeit hochgeschätzt und später viel mißachtet. Typischer und vielleicht zierlichster Anakreontiker war der Toskaner Tommaso Crudeli, in dessen Versen französische Färbung zu spüren ist, auch französisch erotisches Spiel und ein wenig Freigeisterei, was ihm Verfolgung eintrug. Daß er Lafontaines Fabeln nachdichtete — in Lafontaine steckt sehr viel Rokoko! — charakterisiert ihn. Crudelis Lebensdaten 1703—1745 umschließen am besten die eigentliche Blütezeit der arkadischen Dichtung, wo sie dem Secentismus entronnen und der Ausleierung noch nicht verfallen war.

Die einzige wirklich bedeutende Leistung aber, die aus der arkadischen Lyrik hervorwuchs, kam nicht durch lyrischen Ausdruck allein zustande, sondern mußte — und damit ist in gewissem Sinne über sie als reine Lyrik das Urteil gesprochen — Musik und Theater zu Hilfe rufen. Der einzige Lyriker von Dauer, den sie hervorgebracht hat, der einzige italienische Lyriker von Weltgeltung nach Tasso und vor Leopardi ist Metastasio, der die schönsten Canzonetten schrieb, aber seinen großen und eigentlichen Ruhm als Opern- und Oratoriendichter gewann. Kann man von reiner und völliger Dichtung reden, wo übertönende Musik zu Hilfe genommen, zur Herrin gemacht werden muß? Marcus Landau stützt sich im Bejahen auf einen Satz De Sanctis', wonach es sich bei Metastasio um „eine von Musik schon durchdrungene und umgeformte Poesie" handle, ma che si fa ancora valere come poesia. Aber De Sanctis schreibt doch auch in seinem Metastasio-Kapitel, daß „eine Dichtung, die ihre Mittel außerhalb ihrer selbst und ihre Motive und ihre Gedanken in der Musik suche, abdanke und ihr Todesurteil ausspreche". Man wird diese beiden gleichberechtigten Sätze beherzigen müssen, wenn man Metastasios großer, doch sozusagen sterbender Kunst gerecht werden will.

Pietro Metastasio, der vor der Gräzisierung seines Namens Trapassi hieß, war der Sohn eines kleinen römischen Händlers und produzierte sich als frühreifer kindlicher Improvisator. Da entdeckte 1709 Gravina, der Rechtsphilosoph, Ästhetiker und Mitbegründer der Arcadia, den damals Elfjährigen und nahm sich väterlich seiner an. Er ließ ihn von seinem eigenen Lehrer, dem Cartesianer Caroprese, ausbilden, ließ ihn Jura studieren, lenkte und verpflichtete ihn im Poetischen auf strenge antike Klassik und Sachlichkeit, auf das also, was

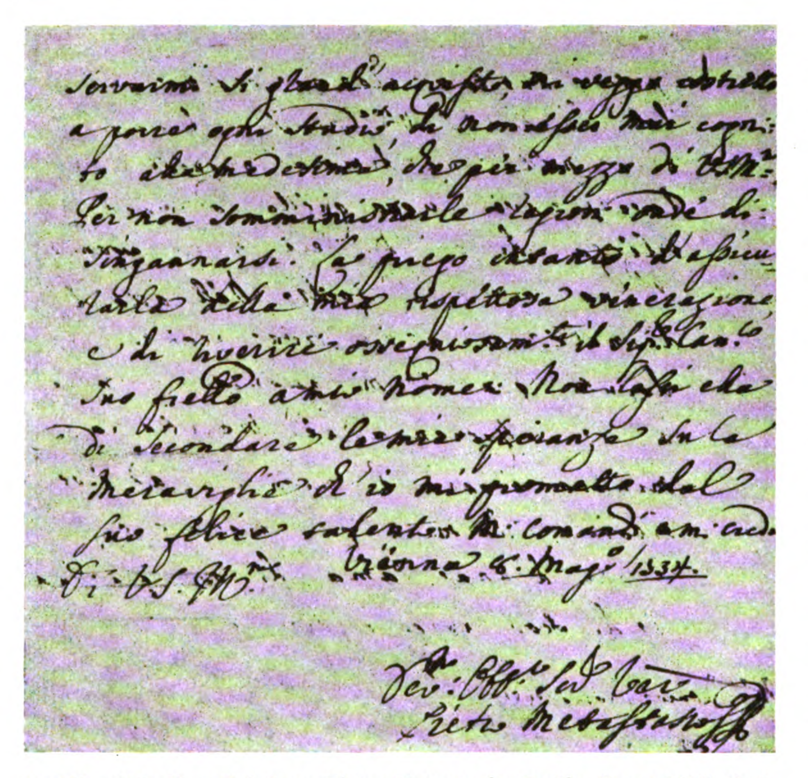


Pietro Metastasio. Pastell von Rosalba Carriera
Dresden, Gemäldegalerie



92. Konzert in einem venetianischen Damenstift. Gemälde von Francesco Guardi (1712—1793). München, Ält. Pinakothek.

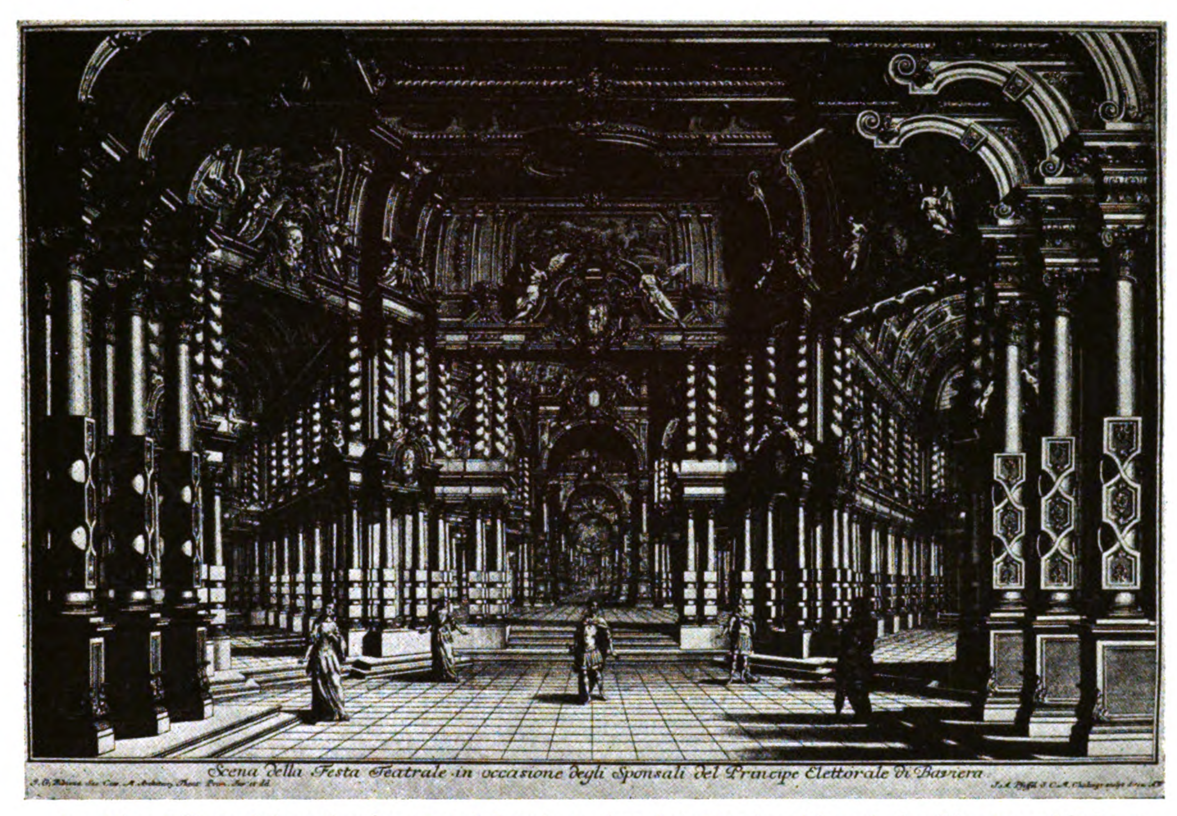
er in seiner ragion poetica predigte und in seinen eigenen Dramen vergeblich zu leisten suchte. Metastasio hat denn auch immer (mutatis mutandis hierin einem Raimund vergleichbar) der hohen, für sich bestehenden Tragödie zugestrebt; er hat auch in seinem Alter versucht, das Musikdrama theoretisch teils auf Aristoteles zu stützen, teils gegen ihn in seiner Berechtigung zu erweisen, er hat im Anfang den Lehren Gravinas nach Kräften Treue gehalten. Aber der gelehrte Wohltäter starb schon 1718, Metastasio griff zu den Dichtern, die ihn Gravina meiden gelehrt hatte, zu Ovid und Tasso, in denen er verwandte Seelen fand, er wurde der Freund einer großen Opernsängerin und durch sie ernstlich in die Musik eingeführt. Schon hatte man seine Gedichte komponiert, auch für das Theater hatte er bereits geschrieben, als er mit der Didone abbandonata, seinem ersten eigentlichen Melodrama, 1724 einen großen Erfolg errang. Ende 1729 wurde er als Nachfolger Apostolo Zenos nach Wien berufen. Über fünfzig Jahre ist er dort Beifall-überschütteter Hofdichter gewesen. Die Trennung von seiner Freundin war eine wehmütige, keine tragische Angelegenheit. Wien schenkte Tröstungen, auch für das Herz. Er war dort bis in sein hohes Alter schöpferisch tätig; aber das Jahrzehnt von 1730 zu 1740 ließ seine meisten und besten Dichtungen entstehen. Im ganzen hat er siebenundzwanzig Melodramen und acht Oratorien geschrieben. Er starb 1782, vor dem Ende der Rokokozeit.


Vienna 6 Maggio 1734

Pietro Metastasio

93. Eigenhändiger Brief von Pietro Metastasio. Berlin, Staatsbibliothek.

In seiner Dido hatte Metastasio die Absicht, an Virgil gelehnt die historische Tragödie einer Königin zu schreiben. Im Attilio Regolo stand im Mittelpunkt der Handlung die Seelengröße des römischen Patrioten, der freiwillig in die Gefangenschaft zurückgeht und sich dem Tode ausliefert, um das Vaterland zu retten. Zur Clemenza di Tito gab Corneilles Cinna das Vorbild ab, und auch Racine mußte beisteuern. In den Oratorien wurden gewaltige Themen des Alten Testaments angeschlagen. Aber der Virgilische und Cornelianische Heroismus, die fürchterliche Wucht des Alten Testaments, die erbarmungslos zerreißende Leidenschaft Racines, all das lag Metastasios Natur gleich fern, und selbst Tasso, der ihm sehr viel näher stand und sich ihm immer vor die anderen Meister und Modelle drängte, selbst Tasso war noch ihm gegenüber heroisch hart. Eine Komödie möchte De Sanctis am liebsten in der „Verlassenen Dido" sehen, wenn dies nicht gar zu kränkend für Metastasios Absicht wäre. So ganz unköniglich, ganz haltlos weiblich bis zur Komik in ihren eifersüchtigen Regungen, ganz Dame des 18. Jahrhunderts sei diese Heldin. Und wo er irgend kann, vermeidet Metastasio die tragischen Ausgänge. Er kann es auch da, wo er es eigentlich nicht dürfte. Er bleibt gern beim Spiel, wo er Ernst machen müßte; die Großmut seiner Helden erregt Großmut der Gegner, wirkt bessernd und bekehrend, und man versöhnt sich und gelangt zu gutem Ende auf Kosten der Kraft und der Konsequenz. Auf Kosten der inneren Wahrheit, möchte ich nicht sagen; denn mit all dem stellt Metastasio sein eigenes Wesen und das der Rokokozeit dar. Sehr viel Liebe und in ihr sehr viel Erotik macht den Hauptinhalt seiner Werke aus; rein sinnlich und gar herzenstrocken sind sie nirgends. Zu dieser freundlichen Wärme ihrer Gefühlslage stimmt ihr Charakterisieren: Nirgends hat man es mit scharf ausgeprägten Gestalten zu tun, überall herrscht eine gewisse Verschwommenheit und Allgemeinheit bei sehr vielem und übersteigertem Edelmut und sehr gemilderter Gemeinheit, aber überall ist man doch unter Menschen, denen sich ein gebildetes, höfisches Publikum der Zeit verwandt fühlen, in denen es seine sentimentalen Ideale verkörpert sehen mußte. Und zu diesen verschwimmenden Menschen wiederum paßt Metastasios Sprache. Es ist eine wortarme, eine durchaus auf das „Edle" und Allgemeine beschränkte Sprache, aber sie ist immer schön und immer musikalisch. So musikalisch, daß ihre Arien auch ohne Musik noch ihren lyrischen Wert besitzen — aber freilich verlangen sie



94. Eine Bühnendekoration im 18. Jahrhundert. Aus dem Kupferstichwerk des Theaterarchitekten Giuseppe Galli Bibbiena.

nach Musik und erhalten doch erst durch sie volle Geltung. Hierin liegt die Schwäche des für sich genommenen Dichters, hierin die große Kunst des Operndichters Metastasio. Er war gezwungen, in jedem Akt auf ganz bestimmte Arien zuzusteuern, den Sängern die Möglichkeit voller Kunstentfaltung zu bieten. Was jedem entschiedenen Dichter Zwang bedeutet hätte, war ihm, dem spielend zwischen Dichtung und Musik Schwebenden, etwas Natürliches und Befreiendes. So entzieht sich seine Leistung im letzten dem Urteil des Literarhistorikers. Wo man ihn geistiger oder seelischer oder sprachlicher Blässe bezichtigen möchte, weicht er in sanfte Musik aus und ist durch die Süßigkeit sanfter Musik gerechtfertigt.

Die Weltgeltung Metastasios besteht eben in diesem weichen Über- und Untergehen in Musik. Er symbolisiert ein geistiges Sichaufgeben, er bringt am reinsten und innigsten die Schönheit des Rokoko zum Ausdruck. Das französische Rokoko wird aus seiner spielenden Natur herausgetrieben und aktiviert; *tout finit par des chansons*, und diese Chansons werden plebejisch und rebellisch. In Metastasios Musikdichtungen ist gar keine Unruhe kommender Zeiten. Aber als Dichtungen, und das verklärt sie eigentümlich, sind sie in ihrer Art nicht nur die schönsten, sondern auch die letztmöglichen. Jeder Schritt über sie hinaus bedeutet ein Aufgeben des Dichterischen zugunsten musikalischer Tyrannis. Was nach Metastasio auf diesem Gebiet geleistet wurde, entstand von literarischer Seite her aus dem Handwerk und allenfalls Kunsthandwerk der Librettisten.

Jenes Aktivwerden des Rokoko durch Verbindung mit der Aufklärung, wie es in seinem

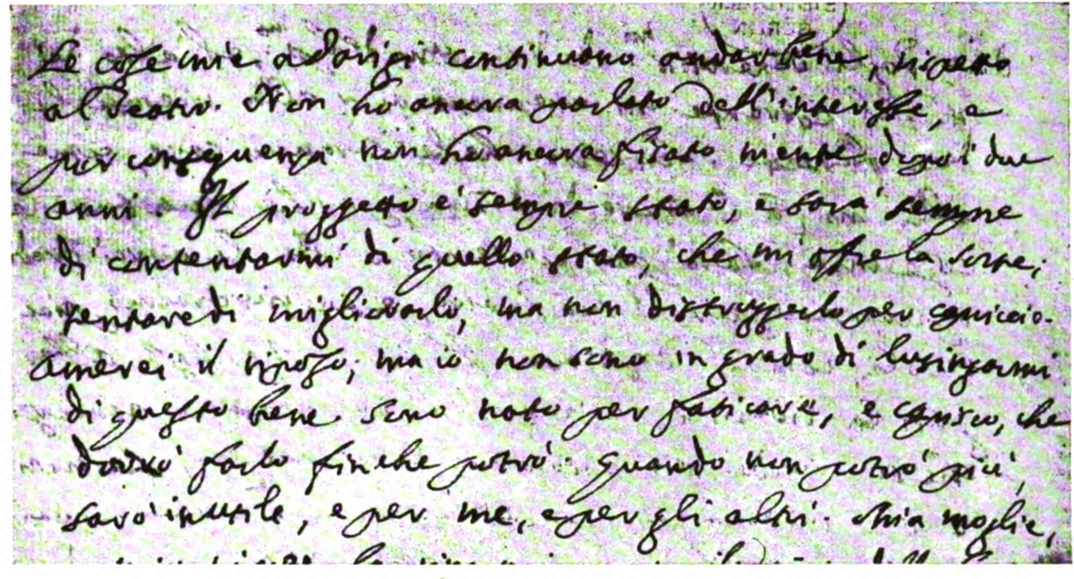


95. Carlo Goldoni. Gemälde von Alessandro Longhi (1733—1813). Venedig, Museo Civico.

äußersten Stadium in Beaumarchais' „Figaro" deutlich wird, ist in Italien nur schwach vorhanden. Ein wenig doch: bei dem Komödiendichter Goldoni. Aber es ist hier ganz äußerlich, denn nichts liegt dem Manne ferner, als die Welt zu bessern und eine neue Gesellschaftsklasse hochzubringen, als jede religiöse oder philosophische oder politische Absicht. Er hat nur ein einziges Ethos und einen einzigen Lebensinhalt: er will die Lustspielbühne Italiens reformieren.

Das Drama, worin Italien niemals sein Höchstes geleistet hat, war nach dem Ausklingen der Renaissance besonders tief in Verfall geraten. Nur das Schäferspiel lebte. Die Tragödie litt an Schwulst und Hohlheit, die Komödie an Intriguengewirr, die Commedia dell' arte an Erstarrung im Marionettenhaften und an Verrohung. Der Neffe des Bildhauers, Michelangelo Buonaroti der Jüngere, der von 1568—1646 lebte und 1612 eine Bauernkomödie, die Tancia, und 1618 die lange Szenenfolge der Fiera schrieb, einer „Messe" in der er das Florentiner Volk in seiner Wirklichkeit schilderte, gilt fast als der einzig lebendige unter den Komödienschreibern des 17. Jahrhunderts. In das nächste Jahrhundert hinüber und bis in die Zeit Goldonis hinein reichen dann mit tüchtigen Leistungen Girolamo Gigli, Giovan Battista Faggiuoli und Jacopo Nelli, die von der klassischen Komödie der Franzosen lernten und ein italienisches Lustspiel zu schaffen suchten. Gewiß ist es ihren Werken gegenüber einigermaßen ungerecht, in Goldoni den ersten und einzigen Reformator der italienischen Komödie zu sehen. Und doch wieder hat J. L. Klein recht, wenn er den vom italienischen Lustspiel im 18. Jahrhundert handelnden Abschnitt seiner „Geschichte des Dramas" mit dem Satze beginnt: „Ihr Name ist Goldoni." Denn mit einer unerhörten Fruchtbarkeit, Frische und Gelenkigkeit, in mehr als 150 Stücken (die vielen Opernlibretti nicht mitgerechnet) führte Goldoni von sich aus die Reform und Belebung der erstarrten italienischen Komödie durch, und die Gesamtheit seiner besten Gestalten ist fast eine *comédie humaine* aus dem Italien oder doch dem Venedig seiner Zeit zu nennen.

Nur darf man ihn nicht, wie es immer wieder geschieht, und fast unvermeidlich scheint, mit Molière vergleichen; sonst kommt er noch wesentlich schlechter fort als Metastasio bei einer Vergleichung mit Tasso. Denn er ist nicht etwa nur aus weicherem Holze geschnitzt wie Molière, sondern er ist auch unvergleichlich flacher; und da seine Gabe der Witz ist, wo Metastasio Musikalität besitzt, und da er seine Gestalten nicht in Musik


Le cose mie a Parigi continuano andar bene, rispetto
al teatro. Non ho ancora parlato dell'interesse, e
per conseguenza non ho ancora fissato niente dopo i due
anni. Il progetto è sempre stato, e sarà sempre
di contentarmi di quello stato, che mi offre la sorte;
pensare di migliorarlo, ma non distruggerlo per capriccio.
Amerei il riposo; ma io non sono in grado di lusingarmi
di questo bene. Sono nato per faticare, e giuro, che
darò [illegible] finchè potrò: quando non potrò più
sarò inutile, e per me, e per gli altri. Mia moglie,

96. Eigenhändiger Brief von Carlo Goldoni. Berlin, Staatsbibliothek.

taucht, sondern ins Wirkliche stellt, so tritt seine Untiefe oft genug als Erbärmlichkeit in die Erscheinung.

Um den Dichter zu ehren, den die Kritik gegen ihn ausspielte, so erzählt Goldoni in seinen (französisch geschriebenen) anmutigen und kulturhistorisch wertvollen Mémoiren, verfaßte er selber ein im hohen Stil gehaltenes Lustspiel, das Molière zum Titelhelden hatte, und das man „Das Urbild des Tartüff" nennen könnte. Es handelt vom siegreichen Kampf um die Aufführung des Tartufe und von der Rache an seinem Urbild, das hier (nach Giglis Vorgang) Pirlone heißt. Io voglio vendicarmi da comico poeta, erklärt Molière und tut es, indem er Mantel und Perücke seines Feindes stehlen läßt und darin auftritt. Er äußert sich auch mehrfach über die Aufgabe des Lustspieldichters, entwickelt dabei Goldonis Reformprogramm und meint unter anderem, der Dichter dürfe nicht nur an den Ruhm, er müsse auch an das Publikum denken. Es sind wohl kaum die großen und entscheidenden Züge in Molières Wesen, die hierin festgehalten werden. Aber eben die, mit denen Goldoni etwas anzufangen wußte. Und Pirlone, der während der Vorstellung des „Impostore" vom Publikum erkannt und danach vom Volke verhöhnt wird, wirft sich seinem Peiniger zu Füßen und gelobt aufrichtige Besserung. Noch fragwürdiger als dieser Molière und dieser Tartüff sind endlich die Frauen, zwischen die der Dichter gestellt wird. Sein Liebesschicksal, das ihn von der Mutter zur Tochter führte, und das ein qualvolles war, wird als ein glückliches hingestellt, und Goldoni hat keinerlei Gefühl für die Jämmerlichkeit dieses Glückes. Gezänk zwischen dem schwankenden Dichter, der pietätlosen Tochter (die hier Isabella heißt) und der würdelosen Mutter füllt die Akte, und wenn sich Isabella schließlich im Nachtgewand an Molières Hals wirft, hat sie als siegreiche Braut die beiden Gedanken, wie ihr der Ring stehe und wie sich die Mutter ärgern werde.

Kleinheit im Auffassen des dichterischen Amtes, konsequenzlose „Versöhnlichkeit" in der Charakterführung, ethische Armseligkeit in der Beseelung, besonders seiner Frauengestalten: das sind die großen (und nicht ganz auf die Rechnung seiner Zeit und seiner sybaritischen Heimat zu stellenden) Mängel Goldonis, wenn man ihn an der riesigen und manchmal erbarmungslosen



97. Der Tanzmeister. Sittenbild von Pietro Longhi (1702—1780). Venedig, Akademie.

Größe Molières mißt. Aber, wie gesagt, man darf das nicht tun, wenn man ihm gerecht werden will; man muß seine Werke als flinke Rokokospiele genießen, Spiele eines verbürgerlichten, einigermaßen prosaisch und im Oberflächlichen veristisch gewordenen Rokoko, worin die Grenze zwischen leicht und seicht nicht immer gewahrt ist, eine heitere Beweglichkeit aber niemals fehlt.

Carlo Goldoni, 1707 in Venedig geboren, hatte die Theaterleidenschaft von Anfang an in sich, dichtete zeitig, trat auch als Schauspieler auf, mußte aber Jurist werden, promovierte, übte etliche juristische Berufe in verschiedenen oberitalienischen Städten aus, war mehrere Jahre Advokat in Pisa. Dazwischen dichtete er, vorderhand mit Vorliebe Melodramen und Tragödien. Dann fand er Anschluß an die Schauspieltruppe des Direktors Medebac, ging als ihr Lustspieldichter nach Venedig mit und befand sich nun in seinem wahren Esse. Er hatte durchaus nicht nur die Absicht, für das Theater zu schreiben, er wollte es wahrhaft reformieren, von der Starrheit des Marionettenspiels, der Leblosigkeit des Intriguengewirrs, der Verrohung befreien, es einer größeren Sauberkeit und vor allem Natürlichkeit zuführen. Dies gelang ihm vollkommen (ohne daß er in allen Punkten auf die stehenden Typen der Commedia dell' arte verzichtete). Nur darf man hinter seiner Natürlichkeit eben nichts Tieferes suchen als Goldonis eigene Natur. Das Stück, mit dem er 1748 begann, der Bugiardo, ist der ersten frühklassischen Komödie der Franzosen, dem Menteur Corneilles nachgeahmt. Später hielt er sich oft an Molière, an Voltaire, an Sedaine und Destouches. Der französische Einfluß ist bei ihm mit Händen zu greifen; doch haben auch die Franzosen ihrerseits von seinem ungemeinen theatralischen Geschick gelernt. Vom Theatralisch-Technischen abgesehen aber konnten die französischen Aufklärer wenig von ihm und konnte auch er nicht viel von französischer Klassik und Aufklärung lernen. Denn was waren ihm die wuchtigen Inhalte Molièrescher Komödien und die fortschrittlichen und rebellischen Gedanken der bürgerlichen Stücke Voltaires? Dort war Ernst, und wenn er die Franzosen nachahmte, wurde Spiel daraus. Ernst war ihm nur der Wille zur Reinigung und Erhöhung des Theaters. Alles andere war Spiel, Nachahmung spielerisch leichten Oberflächenlebens, und je bescheidener er sich darauf beschränkte, um so Gelungeneres leistete er. Sein Denkmal in Venedig zeigt ihn als freundlichen Spaziergänger; je genauer seine Komödien durch die Bezeichnung „Spaziergänge" erfaßt werden, um so lebendiger sind sie.

Er zeichnete unter reichlicher und häufiger Verwendung des Dialektes alle Stände und Berufe, alle heiteren Liebenswürdigkeiten und alle Sünden Venedigs, ohne die Sünden tragisch zu nehmen und tragisch enden zu lassen. Er bedurfte geringer Komplikationen, um seine Menschen ins Spiel zu bringen. Es geht um Geld und Liebe, gern um beides, wobei die Liebe ein bißchen erniedrigt, das Geld ein wenig verschönt wird. Mit ganz sicheren Strichen werden die einzelnen Charaktere umrissen, Leute aus dem Volk und Gebildete, Gondoliere, Industrieritter, Schauspieler, Adlige, verliebte und kokette Mädchen, Eifersüchtige und Mürrische. Sie leben alle, sie bewegen sich alle, sie sind immer bewegt; aber sehr tief geht ihre Bewegung nie. Wenigstens in den besten Stücken Goldonis nicht, wo er nicht mehr zu leisten unternimmt, als was er zu leisten vermag. Man sehe daraufhin eine seiner frischgebliebenen Komödien an, die noch immer spielbare Locandiera. Eine kokette junge Wirtin, die aber durchaus in den nicht allzu eng gesteckten limiti della convenienza e dell'onestà bleibt und ihr Spiel mit einem Weiberfeind und zwei anderen adligen Kunden nicht weiter treibt, als es mit den Geschäftsrücksichten und eben der „Ehrbarkeit" vereinbar ist, um schließlich den ihr sozial gleichgestellten braven Kellner zu heiraten; zwei Schauspielerinnen, die als wirkliche Adelsdamen auftreten wollen und doch nicht damit zu Rande kommen, ein wenig harmlose Satire in den Adelstypen — das ist alles. Aber alles wird im natürlichsten Dialog hingeplaudert und witzig entwickelt, man kann keinem Menschen, auch nicht dem armen Aufschneider und Schmarotzer böse sein, man kann freilich keinem, auch nicht der graziösen und energischen Mirandolina sonderlich gut sein. Wenn Metastasio aus seinen Helden übermenschlich großmütige und edle Geschöpfe macht, so gehört bei Goldoni etwas allzu wenig Innerlichkeit zum Heldentum.

Bis 1762 währte die Tätigkeit Goldonis in Venedig. Bei allen Erfolgen hatte er von Anfang an in verschiedenen Lagern Gegner, deren Macht wuchs. Den einen war er nicht fortschrittlich genug; im ästhetischen Sinn: weil er doch nicht ganz die Verbindung mit der Stegreifkomödie löste; in philosophischer Hinsicht: weil er vom Gehalt der französischen Aufklärung doch nur weniges übernahm und dies Wenige äußerlich. (Journalistik und Zeitschriftenwesen in der englisch-französischen Aufklärungsart begannen sich kräftiger zu regen; von den sechziger Jahren an traten der Osservatore Gaspare Gozzis und die Frusta letteraria, die „Geißel" Giuseppe Barettis in den Vordergrund.) Zu den radikaleren Neuerern im philosophischen Sinne darf man mit Vorbehalt den Abate Pietro Chiari rechnen, der als heftigster dramatischer Nebenbuhler Goldonis in Venedig auftrat. Der Vorbehalt bezieht sich darauf, daß es Chiari überall weniger um die Idee als um das Überraschen zu tun war. Er hatte Phantasie, aber eine skrupellos stoffliche, er schrieb lange verwicklungsreiche Romane, worin er gelegentlich den moralischen Richardson nachahmte aber ebensogut in ganz unphilosophischen und unpädagogischen Abenteuern schwelgte, und er gestaltete seine Dramatik nach dem gleichen Prinzip wie seine Romane. Dabei ging das Beste verloren, was Goldonis Reform brachte: die schlichte Natürlichkeit. Aber damit wurde Goldoni vor einem urteilslosen Publikum ausgestochen: denn bei Chiari ging es aufregender, abwechslungsreicher und „neuer" zu.

Ergebnisreicher für die italienische Literatur jedoch war eine reaktionäre Gegnerschaft, in die sich Goldoni mit Chiari zu teilen hatte. Der Venetianer Carlo Gozzi, der bedeutendere Bruder des Publizisten und Satirikers Gaspare, befehdete den ganzen Komplex der Aufklärung im Ästhetischen, Philosophischen, Sozialen und Politischen. Rückwärts gewandt, griff er zu altem Volksgut und stellte satirisch gewandte Märchen und „Fabeln" auf die Bühne, deren Stoffe er in Sammlungen wie Basiles Pentamerone und „Tausend und eine Nacht" fand.



98. Carlo Gozzi. Stich von Enders nach einer Zeichnung von Bertoldi.

Die volkstümlichen Märchen wurden hier einigermaßen in die alte volkstümliche Form der Stegreifkomödie gekleidet. Von reinen Märchen- und Volksstücken kann man bei der ausgesprochen polemischen Absicht kaum reden; aber eine Fülle alter, kindlicher und unrationalistischer Poesie steckt in ihnen. Als Graf Gozzi in den sechziger Jahren seine „theatralischen Fabeln" von der „Liebe der drei Orangen", dem „Raben", der „Turandot", dem „schöngrünen Vögelchen" dichtete, waren es heitere Volksbelustigungen und bizarre Polemiken von einigermaßen lokal umschränkter Bedeutung. Als er 1806 im höchsten Greisenalter starb, zählten seine Märchenspiele zu den in Deutschland bewunderten und nachgeahmten Frühgaben oder Vorläufern der Romantik; die Brüder Schlegel nannten Gozzi mit Shakespeare in einem Atem, Schiller bearbeitete die „Turandot", Tieck lehnte sich an ihn. Und aus der Entfernung kann man in Gozzis Spielen neben der 1763 veröffentlichten Ossian-Übertragung Melchiorre Cesarottis und der erwachenden Hinneigung zu Dante, wie sie in den erst 89 gedruckten, aber um die Mitte des Jahrhunderts verfaßten zwölf „Visionen" Alfonso Verranos deutlich wird, dazu auch in der Difesa di Dante Gaspare Gozzis, der aber beileibe kein Romantiker war — in alledem kann man wirklich die frühen Keime der italienischen Romantik sehen. Sie sollten aber erst im 19. Jahrhundert zur Entfaltung kommen. Die italienische Entwicklung des 18. Jahrhunderts stützte sich auf die französische Klassik und französische Aufklärung, und das auch da wo feindliche Gesinnung gegen Frankreich herrschte.

Goldoni ging 1762 als Direktor der italienischen Comédie comique nach Paris und lebte dort noch bis 1793. Bis in die Mitte der siebziger Jahre setzte er seine dramatische Produktion fort, einigemal in französischer Sprache; danach schrieb er seine Erinnerungen. Die Kämpfe, in denen er sich zu wehren hatte, die Nebenbuhler, die ihn zeitweilig verdunkelten (mit einziger Ausnahme Gozzis, dem Goldoni aber nicht zu vergleichen ist, weil Gozzi in einen wesensanderen Bezirk des Künstlerischen gehört), die Nachfolger und Nachahmer, die er hatte, interessieren heute nur noch den Spezialisten. Goldoni für sich allein repräsentiert die damalige italienische Komödie, wie Metastasio für sich allein das italienische Melodrama bedeutet. Es ist aber noch eine andere Gemeinsamkeit zwischen den beiden sehr verschiedenen Männern gegeben, und sie wird mir vielleicht bestritten werden. Ich weiß wohl, daß Goldoni durch seine Technik



99. Vittorio Alfieri. Gemälde von François Fabre (1766—1837). Florenz, Uffizien.

und seinen Realimus einen theatralischen und ästhetischen Anfang setzte, während Metastasios Musikdrama ein Ende bedeutet. Dennoch möchte ich von dem eigentlichen Inhalt der Goldonischen Kunst das Gleiche aussagen, was von der Metastasios gilt: auch Goldonis Komödien bei all ihrem Neuern und Vorwärtsstreben bedeuten im Kern ein Ende. Ihr Bestes ist anmutiges Rokokospiel, vom Ernst einer neuen Gesinnung sind sie nicht berührt, und wo er ihnen unausweichlich entgegentritt, da spielen sie eben mit ihm.

Italiens reinster literarischer Ruhm im 18. Jahrhundert beruht auf den beiden spielenden Dichtern Metastasio und Goldoni. Doch ist damit keineswegs gesagt, daß der Ernst und das Ethos auf dichterischem Gebiet den Italienern im 18. Jahrhundert überhaupt gefehlt habe. Bemühungen, insbesondere um die Tragödie, ziehen sich durch die ganze Epoche; aber überall hier war das sittliche Wollen stärker als das künstlerische Vermögen, und wenn dem Grafen Alfieri in einer Geschichte des italienischen Willens und Nationalbewußtseins der weiteste und ehrenvollste Platz einzuräumen wäre, so muß er sich in einer Geschichte der italienischen Literatur mit einer bescheidenen Erwähnung hinter den weich- und kleinmütigen Dichtern Metastasio und Goldoni begnügen.

Drei Männer vor allem hatten auf dem von Gravina gewiesenen Weg und unter stärkster Anlehnung an das klassische Drama Frankreichs eine klassische italienische Tragödie zu schaffen versucht. Pier Jacopo Martelli aus Bologna, Scipione Maffei aus Verona und Antonio Conti aus Padua. Der älteste unter ihnen, Martelli (geboren 1665, gestorben 1725) ging in der Anlehnung an die Franzosen so weit, daß er auch ihren für das Italienische wenig geeigneten Alexandriner übernahm. Maffei, um zehn Jahre jünger und über die Mitte des neuen Jahrhunderts hinaus am Leben, setzte sich zum Ziel, unmittelbar mit der Antike zu wetteifern und von der französischen Galanterie loszukommen, ist aber auch kaum ohne französische Vorarbeit denkbar. Seine Merope vom Jahre 1713, das Drama der Mutterliebe, höchst erfolgreich in jener Zeit, wurde schon von Lessing in seiner Gewaltsamkeit und mangelnden Belebtheit richtig eingeschätzt. Die Charaktere, heißt es im 42. Stück der Hamburgischen Dramaturgie, seien „mehr nach den Zergliederungen des Moralisten, oder nach bekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben geschildert"; „der Litterator und Versificateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter." Antonio Conti endlich, ein Kenner



100. Theaterbillet von Alfieris Hand für die private Vorstellung einer seiner Tragödien in dem von ihm und der Gräfin Albany bewohnten Hause.

der Engländer und von Shakespeare beeinflußt, schrieb in späten Jahren einen „Julius Caesar" und mehrere andere politische Dramen, hielt sich aber ebenfalls gänzlich an die antikisierende Form seiner Vorgänger. Doch war dies alles mehr Versuch, Nachahmung, Übertragung oder Anpassung als freischöpferische Dichtung.

In gewissem Sinne ist Alfieri der erste italienische Tragiker des 18. Jahrhunderts, und jedenfalls ist er der einzige, der ein ganzes tragisches Theater geschaffen hat, und ist sozusagen Dramatiker im Hauptamt und eigentlichen Beruf. Nur daß sich sofort die Frage erhebt, ob er überhaupt ein Dramatiker war und nicht vielleicht einzig ein Lyriker, denn er war immer allein mit sich selber und seiner engen und glühenden Innenwelt.

In seinem schlichtesten und lebensvollsten Buche, der bis zu seinem Todesjahr 1803 geführten Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da Esso enthüllt sich sein Charakter, und was ihn geprägt hat. 1749 als Sohn einer piemontesischen Adelsfamilie geboren, führt er durch lange Jugendjahre ein inhaltleeres und bildungsloses Leben. Ein unendlicher Tätigkeitsdrang findet keine Ausfüllung. Er reist durch Europa um des Reisens, um der Bewegung willen, ohne tiefe Eindrücke in sich aufzunehmen, er hat flüchtige Liebschaften, er hat eine große Leidenschaft für Pferde, er liest wahllos durcheinander, was ihn durch bunte und heftige Handlung anzieht, ohne sich in irgend etwas zu vertiefen. Seine Sprache ist ganz und gar das Französische; reines Italienisch hat er erst später sprechen und schreiben gelernt, die ersten Tragödien mußte er französisch skizzieren und dann ins Italienische übertragen. In all der Nichtigkeit und Rastlosigkeit seines Daseins fühlt er sich bedrückt. Dann entdeckt er, vom Plutarch ergriffen, die drei Ideale oder das eine, das seinen Lebensinhalt ausmachen wird: ein freies und männliches, römisch-heroisches Italien. Es ist das alte Humanisten-Ideal. Was ihn von den Humanisten trennt, ist sein grenzenloser Haß gegen rhetorische Wortfülle. Was ihn mit den Humanisten verbindet, ist das stark Abstrakte seines Patriotismus und Republikanismus; doch trägt sein Abstrahieren sehr deutlich die Eigenart des 18. Jahrhunderts und französischen Denkens. Wie denn überhaupt kein italienischer Autor französischer geprägt ist als gerade Alfieri. Er hat den staatlichen und politischen Fanatismus, der den Italienern fernliegt, und wenn sich Alfieri auf Machiavelli beruft, so fehlt ihm alles zum Wirklichkeitssinn des größten italienischen Staatsdenkers. Er ist so ganz vom Willen zur Aktion und Wirkung beherrscht, daß er fast zum Feind der Schönheit wird und die eindringlichste, die knappste, die härteste, oft die rauheste und eine verstümmelte Form klangreicher Wortgebung vorzieht. Er ist nur Dichter, weil er von sich aus keinen anderen Weg des Handelns, der volkserzieherischen Betätigung kennt, weil er Italien zugleich bereichern und erziehen zu können glaubt, wenn er ihm das fehlende tragische Theater schafft.

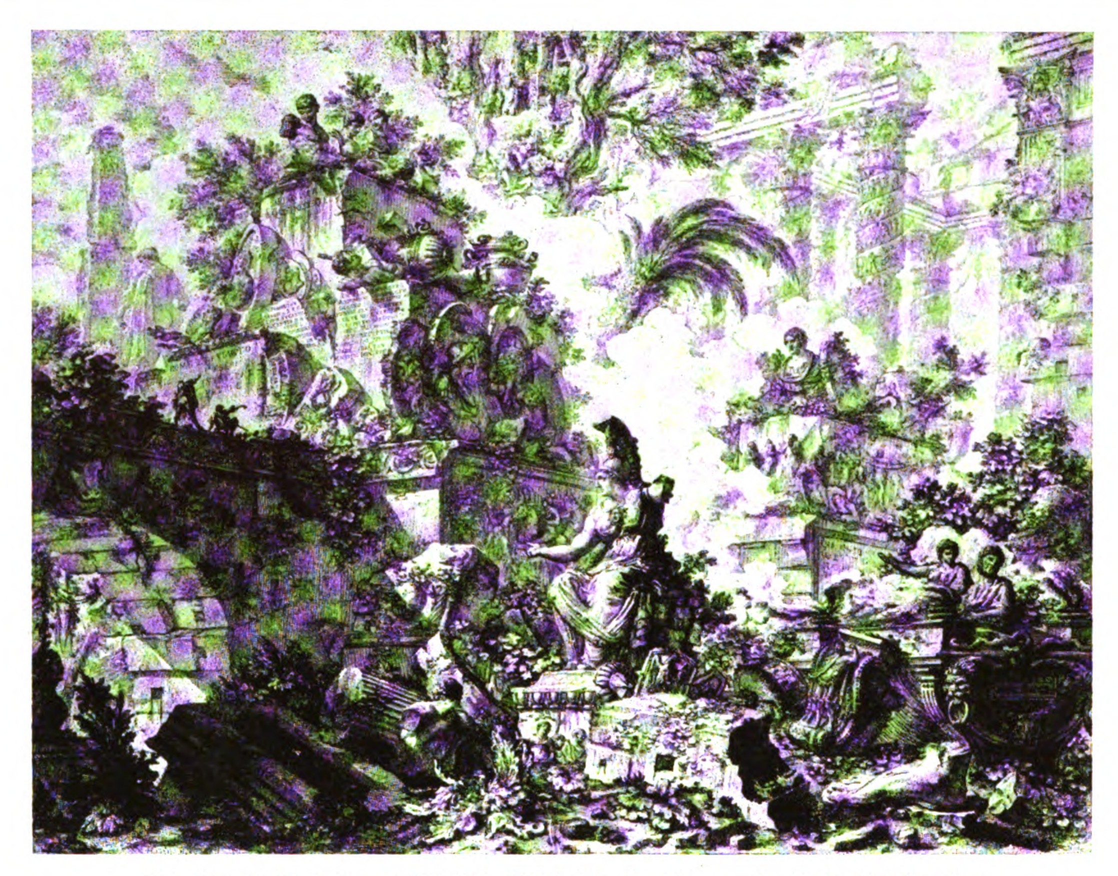
Hierzu muß er nach zwei Seiten kämpfen — und nicht eines seiner Stücke ist freie Kunstgestaltung, allen merkt man den Zwang und die Übertreibung der polemischen Haltung an. Er kämpft gegen die Weichheit der Arcadia und Metastasios, seine Verse son duri duri . . .



101. Alfieri und die Gräfin Albany. Gemälde von François Fabre. Venedig, Museo Correo.

non son cantati... saran pensati. Und er kämpft gegen die französische Vorherrschaft, die das eigentlich italienische Wesen in Sprache und Sitte überwuchert, gegen das französische Drama, das ihm zu weich und galant scheint. Später wird er auch gegen französische Politik kämpfen. Solange er als Freiheitsfreund den Unterdrücker nur im absoluten Herrscher, im König oder Priester sieht, kann er mit den Franzosen gehen; am Ende seines Lebens aber stößt ihn die Tyrannei des Konvents ab, und so hat er in seinem Misogallo, einer satirischen Sammlung, reichlich viel gegen die Franzosen auf dem Herzen. Obschon er sich doch in seinem eigenen Fanatismus, wie De Sanctis betont, sehr wohl mit Robespierre messen konnte.

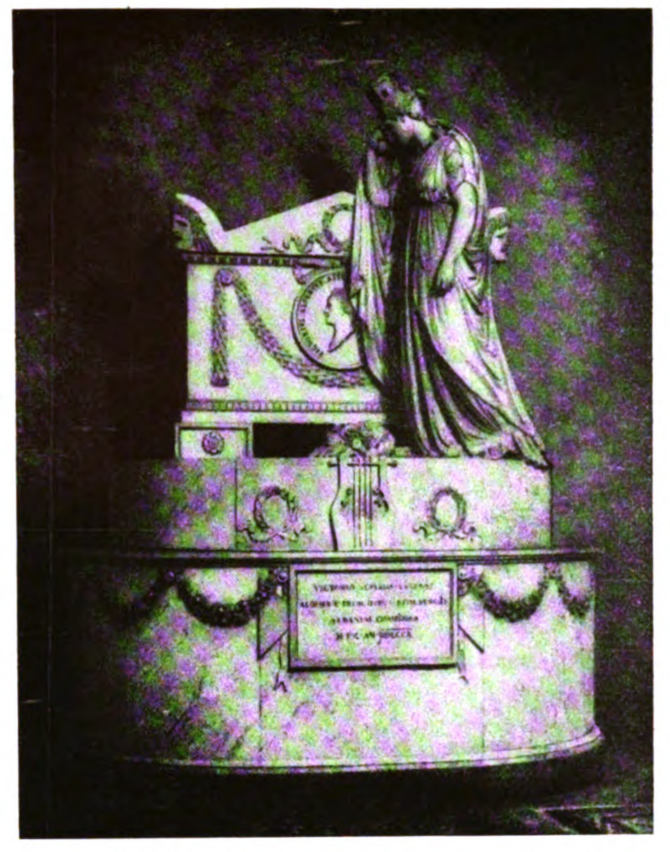
Die Form seiner stark von den bekämpften Franzosen, insbesondere auch von Voltaire beeinflußten Tragödien ist eine sozusagen überantikisierende. Strengste Innehaltung der Einheiten, geringste Personenanzahl, strikteste Beschränkung auf den tragischen Verlauf charakterisiert sie. Das Ringen um kraftvolle Gedrungenheit und Kürze artet in Pedanterie und Manie aus. Der Filippo, der in erster Fassung reichliche zweitausend Verse enthält, wird in zweiter Fassung auf 1902, in dritter auf 1508 und zuletzt auf etwa 1400 komprimiert[27]). Dadurch wird die Sprache, die im besten Fall taciteisch wirkt, im häufigen ungünstigen Fall verzerrt. Gegengift wider die Arcadia, ist sie für sich allein oft ungenießbar. Und die reimlosen Verse, nach denen Alfieri in immer erneuten Überlegungen suchte, bald mit Parini beratend, bald von Cesarotti lernend und schließlich ganz auf sich gestellt, sind wirklich bisweilen nicht metallisch hart, sondern unschön duri duri. Der sprachlichen Eigenart entspricht das innere Wesen der dargestellten Menschen. Leblos sind sie nicht, im Gegenteil: sie glühen von der ungeheuren Leidenschaftlichkeit, die ihren Schöpfer erfüllt, aber sie leben und glühen auf abstrakte Weise, sie sind Verkörperungen starrer Ideen. Benedetto Croce hat Corneille den „Lyriker der Willenslagen" genannt. Die Bezeichnung paßt auch auf Alfieri; aber wieviel starrer, abstrakter, intellektualistischer, gewissermaßen allegorischer sind Alfieris Menschen als die Corneilles. Mit dem wirklichen Leben haben sie nichts zu schaffen, sie mögen aus der Gegenwart oder Vergangenheit, aus Geschichte oder Mythus genommen sein. Rein subjektiv entwickelt der Dichter an der beliebig wo aufgegriffenen Fabel, was ihn bewegt. Vielmehr, er entwickelt es nicht, sondern ballt es zusammen, entkleidet es aller Wirklichkeit, bis es nackt dasteht. Deshalb ist sein Werk reich an Sentenzen, an einzelnen Ausbrüchen, aber es interessiert nicht als Ganzes.



102. Giambattista Piranesi (1720—1778). Kupferstich aus der Folge der Capricci.
Allegorie auf die Antikenbegeisterung, welche die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum auslösten.

Kampf zwischen Tyrannen und Helden, die sich gegen die Tyrannei stemmen, ist sein Lieblingsthema. Liebe liegt ihm ferner, weswegen denn von der großen Herzensfreundschaft, die ihn vom Herbst 77 bis an sein Lebensende beherrschte, die ihn läuterte und — soweit das bei ihm möglich war — beruhigte, die ihm auch viele Gedichte, einen härteren, nicht unedleren Canzoniere, schenkte, von seinem einigermaßen romantischen Verhältnis zu Luise von Stolberg, Herzogin von Albany und Gattin des wüsten und verkommenen schottischen Thronprätendenten, hier nicht weiter die Rede zu sein braucht. Er hat in Mirra die verirrte erotische Leidenschaft der Tochter für den Vater geschildert, er hat eine Merope gedichtet, und einen Saul, worin das Sophokleische Ajax-Thema ins Biblische transponiert ist; aber der Hauptinhalt seiner zweiundzwanzig Tragödien ist doch immer Politik und politische Auflehnung. Im „Saul", sagt der geniale De Sanctis, ist Gott der Tyrann, die Bibel wird umgekehrt, der Charakter der Priester herabgesetzt und der unglückliche König „rehabilitiert".

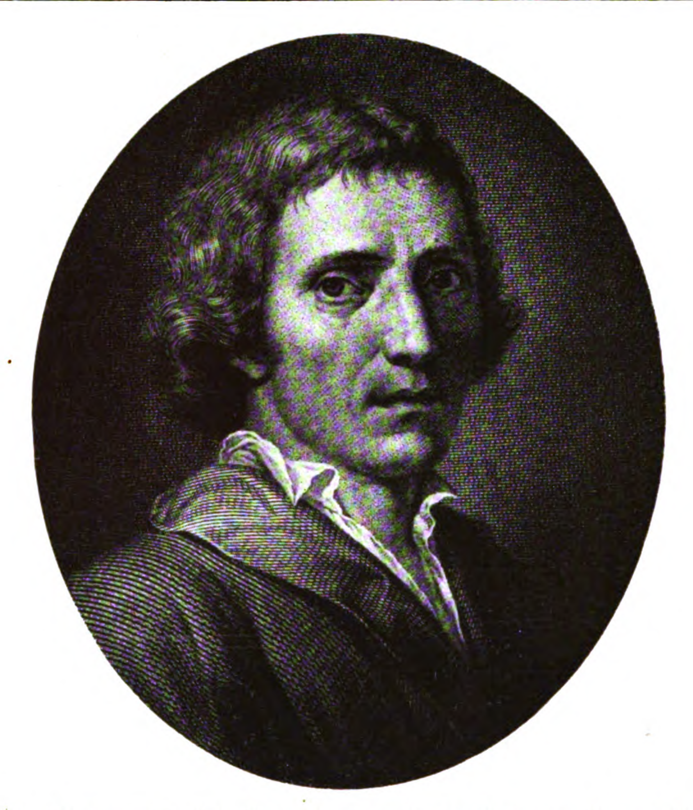
Am Anfang seiner dramatischen Produktion um die Mitte der siebziger Jahre schrieb er einen Filippo, nach Stoff und Quelle dem Schillerschen „Carlos" eng verwandt; sein König Philipp wurde der grausamste Despot und abstrakter Inbegriff des Despotismus, stark an den Tiberius des Tacitus gelehnt. In der bald danach entstandenen Virginia findet man wilde Anklage gegen die Nobili iniqui, die nichts von „süßer Freiheit" wissen wollen, die alle


103. Grabmal Alfieris von Antonio Canova (1757—1822). Florenz, S. Croce.

Sirtù plebee hassen, und ganz im vtil der kommenden französischen Revolution die plebejische Drohung und Hoffnung: Ma i tempi, spero, cangeransi; e forse n'è presso il di.. „Die Zeiten, hoff' ich, werden andere werden, der Tag ist nah vielleicht . . ." Und am Schluß seiner tragischen Schöpfungen, unmittelbar vor Ausbruch der Revolution, steht ein „Brutus". (Die „Alkeste" von 1796 ist Nachspiel, durch spätes Studium des Griechischen angeregt.) Immer bleibt er sich gleich in diesem Tyrannenhaß und ideal-römischen Republikanismus. Auch seine Abhandlungen und Gedichte predigten ein Gleiches. Daß er sich später zum Verteidiger Ludwigs XVI. machte, daß er mit wildestem Haß über die Franzosen herfiel, daß er ganz zuletzt (zwischen 1800 und 1803) in einer politischen Komödienfolge die wahre Freiheit in der Staatsform der verfassungsmäßigen Monarchie suchte — all das ändert nichts an dem Grundzug seines Wesens, der sich bei ihm, dem nationalen Patrioten und Franzosenhasser, beinahe tragikomisch ausnimmt: in dem bis zum Fanatismus gesteigerten Bemühen, aufklärend und erziehend zu wirken, in dem Aktivismus und Rationalismus seiner gesamten Leistung war er der französischste Charakter unter den italienischen Autoren des 18. Jahrhunderts.

Der beste Mann in der italienischen Literatur des endenden Jahrhunderts ist Alfieri sicherlich; ihr bester Dichter ist er nicht. Das Vollendete auf tragischem Gebiete zu leisten, blieb ihr auch jetzt verwehrt. Aber einen bruchlos wirklichen Künstler, nur eben auf dem für Italien immer ergiebigern Gebiete des Lyrisch-Epischen, besitzt die ernste Aufklärung dennoch: den Mailänder Dichter Giuseppe Parini, dessen Werk bei aller Didaxis neben Metastasios und Goldonis Rokokospielen als vollkommenes Kunstwerk besteht. Seiner Gesinnung nach ist der um zwanzig Jahre ältere Plebejer und Geistliche mit dem aristokratischen Priesterfeind Alfieri eng verwandt. Auch Parini sieht in Frankreich den Feind. Wo er in seiner berühmten Satire den Tagesanfang des Stutzers schildert, schlägt er sogleich auf Frankreich ein.

Dem auserlesnen Kranz an deinem Bett
Darf auch nicht fehlen, Herr, ihn zu vollenden,
Der Lehrer jenes zärtlichen Idioms,
Das von der Seine, die der Grazien Mutter,



104. Giuseppe Parini. Gezeichnet und gestochen von Caravaglio.

Seit kurzem kam, Italiens spröde Lippen
Mit himmlischer Ambrosia zu netzen.
Verschüchtert räumen die italischen Worte,
Wo ihr Tyrann sich blicken läßt, das Feld . . .[28]).

Und auch Parini ist durchaus der französischen Aufklärung verpflichtet und verwandt. Aber er hat nicht den wilden Fanatismus Alfieris, er ist ein Mann der Liebe bei aller Satire; und er hat, was Alfieri fehlte, den allerstärksten Kunstsinn — ein „fast raffiniertes Schönheitsgefühl", sagt Vossler. Parinis Name stützt sich beinahe ganz auf die große Satire Il Giorno, an der er 1760 zu arbeiten begann, und die er bei seinem Tode 1799 als Fragment zurückließ. Er selber hat nur den „Morgen" und den „Mittag" 1763 und 1765 veröffentlicht. Die unvollendeten Teile Il Vespro und La Notte erschienen erst im Anfang des nächsten Jahrhunderts. In den klassischsten Versen und edelsten Bildern entrollt sich das Tagewerk eines Mailänder Adligen. Vollkommene Nichtigkeit wirkt in dem wunderbar feierlichen Festgewand der klassischen Sprache doppelt nichtig und jämmerlich, und die Satire des Dichters zieht aus der unerschütterlichen Ruhe der Ironie besondere Kraft. Parini berichtet nicht nur, sondern er erteilt Ratschläge, die der Gesinnung seines Helden angepaßt sind. Dabei kehrt sich seine Satire deutlich nicht nur gegen den Adel allein, sondern gegen italienische (und wenn man will: menschliche) Verderbtheit überhaupt, ohne aber jemals ins Verschwommene, Allgemeine zu zerfließen und den Reiz des Farbigen und Konkreten zu verlieren.

Als Kunstleistungen (man ist manchmal versucht „Kunststücke" zu sagen) sind seine „Oden" fast noch höher zu bewerten als der Giorno. Denn in den Oden behandelt er mehrfach vollkommen didaktische und in sich prosaische Themen. Es gehört, vom heutigen Standpunkt gesehen, Mut dazu, eine Ode etwa auf die Pockenimpfung zu schreiben und sie auch so zu betiteln. Doch hinter Parinis Lehrhaftigkeit steht das wärmste Gefühl, und Gefühl und Lehre sind in unübertrefflich reine italienische Form gekleidet. Aber ich möchte das Todesdatum des Dichters doch ein symbolisches nennen; er stirbt an der Schwelle des neuen Jahrhunderts, er ist seinem Wesen nach noch ganz von der alten Epoche umschlossen.

Es war für Italien eine Epoche des beginnenden Aufstiegs unter französischer Führung. Erst das kommende 19. Jahrhundert sollte dem Lande wieder nach langer Pause eine wahrhaft italienische Literaturblüte bringen.

Anmerkungen.

1) Wo ich im Folgenden Gaspary und De Sanctis ohne weiteren Zusatz anführe, meine ich diese Bücher und Ausgaben: Adolf Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur bei Trübner, Straßburg. Bd. 1: 1885, Bd. 2: 1888. Bd. 2 enthält die Renaissance-Literatur ohne Tasso. Weiter ist das Werk nicht geführt worden. — Francesco de Sanctis, Storia della Letteratura Italiana, Ed. Benedetto Croce bei Laterza e Figli, Bari, 1912; 2 Bde.

2) In besonderer Petrarca-Studie: Saggio critico sul Petrarca, Napoli 1869.

3) Bei G. Reimer, Berlin. Nach dem Tode des Verfassers 1893 in dritter Auflage von Max Lehnerdt herausgegeben. 2 Bde.

4) Vergl. zu diesem Abschnitt Franz Xaxer Kraus: „Fr. Petrarca in seinem Briefwechsel." [Jetzt in Kraus' „Essais", Erste Sammlung, 1896, bei Paetel, Berlin.]

5) G. Koerting, Petrarcas Leben und Werke, Leipzig 1878.

6) Berlin, E. Felber 1900.

7) Carl Appel: Die Triumphe, Halle 1901 bei Niemeyer.

8) Geschichte der italienischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart von Dr. Berthold Wiese und Prof. Dr. Erasmo Pèrcopo. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut. Neuer Abdruck 1910. Viel Material, sehr viele Namen und sehr viele Abbildungen enthaltend.

9) Joseph Bédier: Les Fabliaux, Paris 1903.

10) Karl Vossler: Italienische Literaturgeschichte. Sammlung Göschen. — Wo Vossler hier ohne weitere Angabe zitiert wird, ist immer dieser sehr knappe aber ebenso inhaltreiche wie übersichtliche Abriß gemeint.

11) Essais, Bd. 1.

12) Max Deutschbein: „Das Wesen des Romantischen", 1921.

13) B. Croce: Ariost, Shakespeare, Corneille. Deutsch im Amaltheaverlag, Wien 1922.

14) Kultur der Gegenwart I_{11} (Teubner).

15) „Der größere Morgante" bedeutet eine vergrößerte, erweiterte Ausgabe des Gedichtes.

16) R. Fester: Machiavelli, Stuttgart, Frommann 1900 (Bd. 1 der Sammlung „Politiker und Nationalökonomen").

17) Curt Sigmar Gutkind: Die Sprache des Folengo; Archivum Romanicum Vol. VI No. 3/4.

18) „Dante und Tasso als religiöse Epiker", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1923.

19) *assiduo sforzo, insomma, di mascherare con l'enfasi, con l'artifizio, la povertà dell' inspirazione, e di simulare il movimento e il calor della passione, ove manca assolutamente l'alito della vita. — Storia letteraria d'Italia, scritta da una società di Professori;* Antonio Belloni, Il Seicento, S. 457. (Mailand, Verlag Vallardi.)

20) Im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen" 1920.

21) Alois Riehl: „Giordano Bruno." Leipzig, W. Engelmann, 1900 (zweite, neubearbeitete Auflage).

22) Geschichte der Philosophie (Reclam) § 23,5.

[23]) Benedetto Croce: La Filosofia di Giambattista Vico. 1911. — G. B. Vico: La Scienza nuova. Giusta l'edizione del 1744; a cura di Fausto Nicolini. 2 Bde. 1911 und 1913. Beide Werke bei Laterza figli, Bari. — Über Deutschlands Verhältnis zu Vico siehe auch die Münchener Dissertation von 1918: „Vico, Hamann und Herder" von Otto Freiherrn v. Gemmingen. — Das ausführliche Vico-Kapitel in M. Landaus Geschichte der ital. Literatur im 18. Jahrh. (Berlin 1899) ist verständnislos und feindselig.

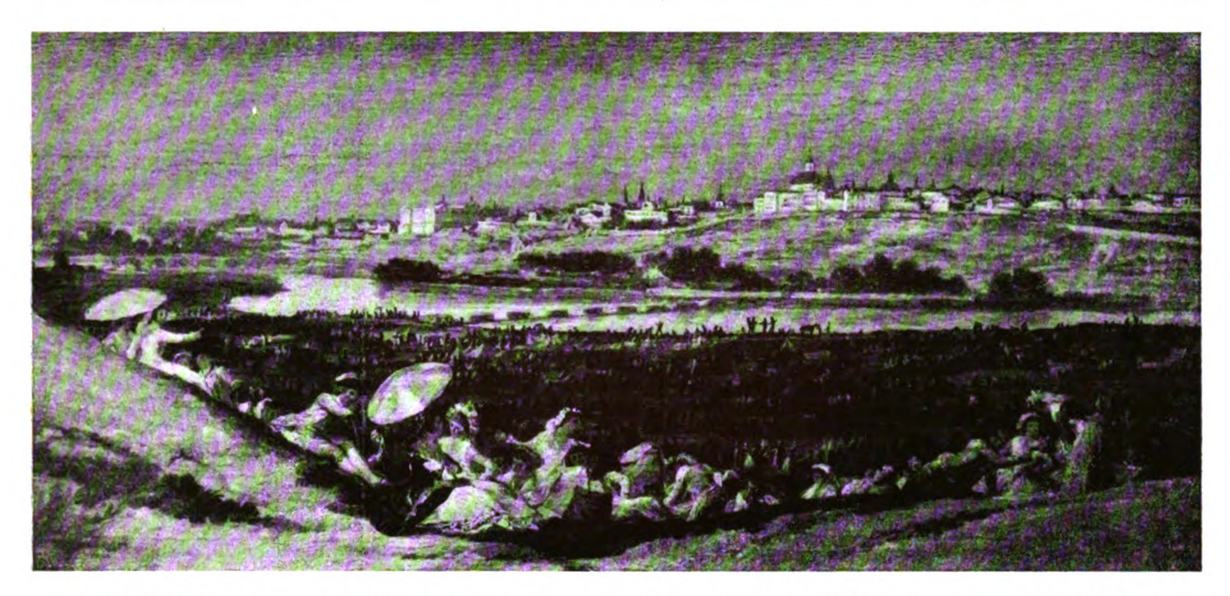
[24]) Ich betone hier noch einmal, was ich in meiner allgemeinen Einleitung bereits ausführte, weil es inzwischen — diese Hefte werden ja in größeren Zeitabständen gedruckt — heftig bestritten worden ist. Ludwig Pfandl in seinem neuen Buche: „Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts" (Kösel und Pustet, Kempten, 1924) wirft mir (S. 94) vor, „der Entwicklung und dem Wesen des spanischen Schrifttums im Kreise der Romania in ganz unzulänglicher Weise gerecht" zu werden. Er bringt damit in Zusammenhang, was ich über das Fehlen einer eigentlichen Renaissance bei den Spaniern in Übereinstimmung mit Morf schreibe. Dies hieße Renaissance mit Reformation verwechseln. Dem allem ist nicht so. In einer bewundernswerten Fülle und Eigenart blüht die spanische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts — aber auch in einem vollkommenen Fürsichsein. Der wesentlichste Geistesgehalt des neuen Europa dringt nicht zu den Spaniern, sie verharren im Mittelalter und in einem spezifisch spanischen Mittelalter. Es ist ihnen so unmöglich gemacht, die geistige Führung der Romania oder gar der Welt zu übernehmen, wie das zu ihren Zeiten Italien und Frankreich tun. Sie können im Einzelnen befruchtend wirken; aber als Ganzes genommen bleiben sie der europäischen Entwicklung fremd; und wenn sie sich ihr aufdrängen, wirken sie lähmend. An diesem Sachverhalt kann keine Betrachtung über die nationale Würde und religiöse Innigkeit der Spanier, über die staatliche Zweckmäßigkeit der Inquisition und Mauresken-Vertreibung, über die Geschlossenheit ihrer Kultur das Geringste ändern. Wiederum enthält meine Feststellung nichts, was gegen die Größe, die isolierte und originale Größe der spanischen Literatur spricht.

[25]) „Der Begriff Rokoko innerhalb der französischen Literatur." Jahrbuch für Philologie. München 1925, herausgeg. von Klemperer und Lerch.

[26]) „Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts." Bd. V. — Die Verdeutschung italienischer Lyriker gehört mit zum Besten, was Heyse geschaffen hat.

[27]) Nach Tullo Concari: Il Settecento. (In der Anm. 19 angegebenen Sammlung.)

[28]) Paul Heyse, Bd. 5 der „Italienischen Dichter". Weiter auf Parini eingegangen, dazu auf Alfieri, ist Heyse im 1. Band der Sammlung.



105. Volksfest vor den Mauern Madrids. Gemälde von Goya (1746—1828). Madrid, Prado.

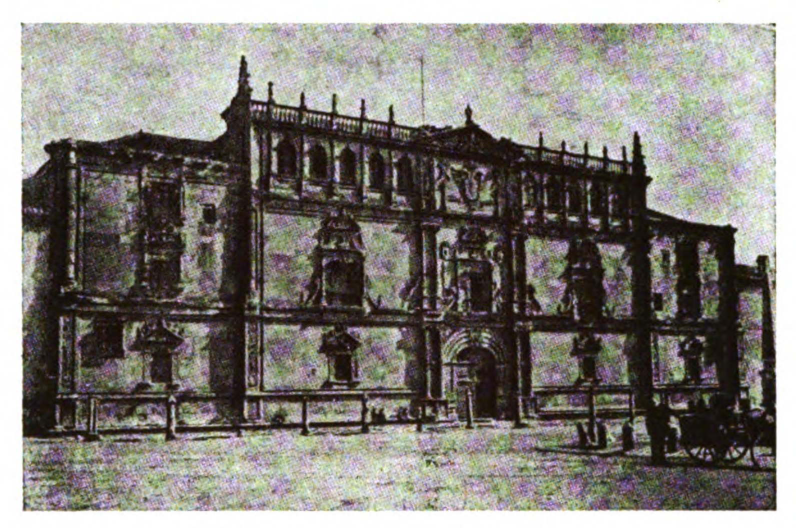
III. SPANIEN

VON

HELMUT HATZFELD

DIE SPANISCHE RENAISSANCE: I. ALLGEMEINES

In weit höherem Maße als andere Länder, welche zu Beginn der Neuzeit bedingungslos im Gefolge Italiens wandeln, hat Spanien um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts seine Wiedergeburt aus sich selbst, aus seinem Inneren heraus betrieben. Diese „Wiedergeburt" hat zunächst mit dem italienischen Rinascimento nichts zu tun, und wenn ich im Folgenden doch den Begriff Renaissance einführe, so bin ich mir bewußt, ihn mit Einschränkung zu gebrauchen. (Ich verweise im übrigen auf Klemperers Einleitung.) Für die kulturelle Tatsache dieser Wiedergeburt sind zunächst äußere politische Ereignisse verantwortlich zu machen. Die Vereinigung von Kastilien und Aragon durch die Heirat Isabellas und Ferdinands gab dem spanischen Nationalbewußtsein eine breitere Grundlage, die Vertreibung der letzten Mauren aus Granada verlieh ihm den nötigen Stolz, die Entdeckung Amerikas und das Aufblühen eines spanischen Kolonialreiches sättigte das Land mit äußerer Macht und wirtschaftlichem Wohlstand. Spaniens europäischer Besitz wuchs durch dynastische Verbindungen sowie durch die Angliederung der italienischen und burgundischen Nebenländer zu ungeahnter Größe. Als der König Karl I. als Karl V. Deutscher Kaiser ward und gleichzeitig die Kolonialpolitik durch Córtez und Pizarro fortgesetzt wurde, da schien der alte Gedanke einer



106. Universität in Alcalá de Henares.
(Aus Máinez, Cervantes y su época.)

Weltmonarchie mit Spanien als Kern und Stammland verwirklicht.

Gefördert wurde dieser Gedanke durch die Glaubenseinheit, bedroht durch die im Norden mächtig werdende Reformation. Daher die rücksichtslosen, zum Teil vergeblichen Versuche Spaniens, diese in den Niederlanden und gegen England rein militärisch, im eigenen Lande durch die Inquisition, in Deutschland und anderen Ländern durch die Wiederbekehrungsversuche mit Hilfe des von Ignatius von Loyola gegründeten Jesuitenordens zu unterdrücken. Stolz auf die Leistung der Nation und auf den angestammten Glauben schuf so Spanien eine Atmosphäre spanisch-katholischer Selbstbewußtheit, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit reformatorischen Ideen gar nicht in Betracht kommen ließ. An Stelle des Theologenstreites trat in diesem Lande der Auto de fe.

Die Festigkeit des spanischen Katholizismus und seine inquisitorische Verankerung bewahrten das Land auch vor einem Neuheidentum, wie es die schönheitsdurstige italienische Renaissance im Gefolge hatte, die sich nicht mit einer theoretischen Bewunderung der Kunst und des Lebensstiles der Alten begnügen, sondern deren Sinnenfreude und Diesseitskult in schroffem Gegensatz zur christlichen Weltanschauung nacherleben und pflegen wollte. Für Spanien blieb die Renaissance in der Hauptsache eine humanistische, die allerdings nicht verfehlte zierliche Blüten zu treiben. Für die Kenntnis der neuen italienischen Kunstbestrebungen sorgte der Gesandtenaustausch des neuen Königreiches mit dem heiligen Stuhl und Venedig, sorgte das Studium vieler Spanier an italienischen Universitäten, sorgte die Ansiedlung alter mit dem Mutterland in Verbindung bleibender spanischer Familien in Neapel, sorgten schließlich auch die kriegerischen Berührungen Italiens und Spaniens seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts.



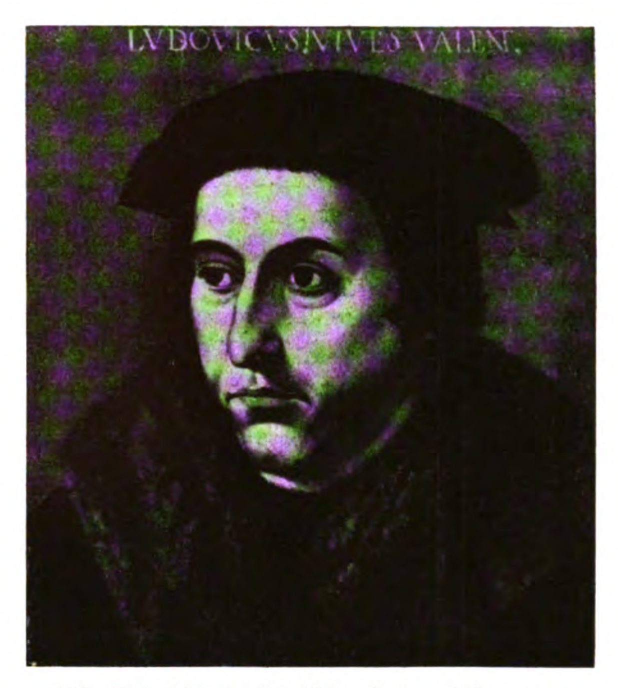
107. Kardinal Jiménez de Cisneros.
(Aus Máinez, Cervantes y su época.)

Am nachhaltigsten beeinflußt wurde Spanien wie gesagt von dem Humanismus. Dieser bedeutete für das Land nicht eine Bekehrung zu neuen Idealen, sondern lediglich eine Erfüllung

der alten mit neuem Geist durch Pflege und Vertiefung der Klassiker, durch das erhöhte Studium der lateinischen und griechischen Sprache, durch wissenschaftliche Beschäftigung mit der Muttersprache, durch eifriges Bemühen um wissenschaftliche Erkenntnisse und um neue Methoden, durch den Ausbau neuer Wissenszweige sowie durch die Gründung von Forschungsstätten, vor allem der Renaissance-Universität Alcalá de Henares. Die ersten Humanisten, die diesen neuen Geist in Spanien verbreiteten, sind zwei Italiener: Lucius Marineus Siculus und Petrus Martyr Anglerius. Der Mann aber, der wie viele Gelehrte meinen und neuerdings Ludwig Pfandl sehr betont, Spanien vor allem den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat, ist der Rotterdamer Weltweise, der sich von dem neuen Weltgefühl im Rahmen des Christentums das Heil versprach: Erasmus. Alle großen spanischen Humanisten, Luis Vives, Juan und Alfonso de Valdés, Alfonso Manrique und der große Kardinal Jiménez de Cisneros, wurzeln in der Gedankenwelt des Erasmus. Über die Wissenschaft hinaus wirkte der Geist dieser Männer auf die Kultur, auf die Kunst und die Dichtung der Zeit nur bedingt. Dabei bleibt für Spanien die Merkwürdigkeit bestehen, daß sich selbst mit diesem humanistischen Geist aus den oben erwähnten Gründen nicht immer, wie in Italien, eine Renaissanceform verband, die einem neuen Geschmacksideal und einer neuen Gesinnung entsprochen hätte.

II. DIE RENAISSANCELYRIK

Das einzige Gebiet, auf dem der italienische Renaissancegeschmack in Spanien siegreich zum Durchbruch gelangte, ist die Lyrik. Der kurze spanische Romanzenvers, der lange Zwölfsilbner (Verso del arte mayor), ganz minimale nationale Ansätze zur Strophenbildung, waren etwas wenig Baumaterial für eine moderne Lyrik, wie es die Spanier zu Beginn des 16. Jahrhunderts in ihrem ein-



108. Luis Vives. Gemälde eines unbekannten Meisters im Besitz des Marqués de Santillana.
(Aus Revue Hispanique, XII.)



109. S. Ignacio de Loyola. Gemälde von Luis de Morales.
(Aus Revue Hispanique XXIV.)

heimischen Formenschatz vorfanden. Auf Grund dieser Tatsache gab um das Jahr 1525 der venezianische Gesandte am Hofe zu Granada und neulateinische Poet Andrea Navagero dem spanischen Dichter und Cortegiano-Übersetzer Juan Boscán Almogáver († 1542) den Rat, es doch einmal mit den italienischen Metren und Strophenformen zu versuchen. Und Boscán wagte den Versuch. Er führte den italienischen Endecasilabo mit italienischer Silbenbetonung ein und baute damit Sonette, Kanzonen, Dantesche Terzinen, Ottave rime und versi sciolti (versos sueltos). Wohl hatte Boscán bei seiner neuen Dichtkunst auch ältere nicht italienische Vorbilder, wie Jorge Manrique und Ausías March. Aber zum Unterschied von diesem ahmte er nicht italianisierende Provenzalen, sondern die Italiener direkt nach, vor allem Petrarca, daneben nach italienischer Weise die Alten, Horaz und Vergil.

Boscán ist weniger Dichter als Verstechniker, ähnlich Petro Bembo. Die Canción de estancias largas hat es ihm angetan, die Mischung von Kurz- und Langversen, wie er sie bei Petrarca fand, und nun reizt es ihn ganze Themen und Motive des Sängers der Laura in den Dienst seines Versvirtuosentums zu stellen. Wie er das macht, möge eine Strophe seiner Nachahmung der Petrarcaschen Kanzone: „Chiare, fresche e dolci acque" veranschaulichen:

Boscán	Petrarca
Claros y frescos ríos,	*Chiare, fresche* e dolci *acque*
Que mansamente vais	Ove le belle membra
Siguiendo vuestro natural camino:	Pose colei che sola a me par donna;
Desiertos montes míos	*Gentil ramo,* ove piacque
Que en un estado estáis	(Con sospir mi rimembra)
De soledad muy triste de contino:	A lei di fare al bel fianco colonna;
Aves, en quien hay tino	*Erba e fior* che la gonna
De descansar cantando,	Leggiadra ricoverse
Árboles, que vivís	Con l'angelico seno;
Y en fin también morís,	*Aer sacro sereno,*
Y estáis perdiendo a tiempos y ganando:	Ov'amor co'begli occhi il cor m'aperse
Oidme juntamente	*Date udienza insieme*
Mi voz amarga, ronca y tan *doliente.*	*Alle dolenti* mie *parole* estreme.

An diesem Beispiel wird die Arbeitsweise und die ganze Beschränktheit der Dichtung Boscáns klar. Seine erste Sorge ist die Wiedergabe der Petrarca'schen Sieben- und Elfsilbner mit dem Wechsel in Verslänge und Reimen des Vorbildes. Ohne Verständnis für das Liebeserlebnis, das dem Gedichte des Italieners zugrunde liegt, werden dann beliebige Einzelheiten der Natur apostrophiert, bei denen dem Dichter die Hauptsorge scheint, möglichst von den Anknüpfungspunkten Petrarcas abzuweichen, um das Odium sklavischer Nachahmung von sich abzuwenden. So treten bei Boscán an die Stelle der klaren und frischen Wasser einfach Bäche; statt der Zweige werden die Hügel, statt der Gräser und Blumen die Vögel, statt der Lüfte die Bäume angerufen. Die Lächerlichkeit dieser willkürlichen Umstellungen und Vertauschungen tritt aber klar zutage in den Relativsätzen, die diese apostrophierten Vertreter der Natur jeweils näher bestimmen. Bei Petrarca haben eben alle diese näheren Bestimmungen Beziehungen zu Laura: An dem Ufer der Quelle hatte Laura geruht, der Baumstamm zeigt noch die Stelle, wo sie gesessen, Moos und Blumen hatten ihr Gewand bedeckt, ihr Liebesblick war durch die Lüfte gedrungen. Boscáns Relativsätze enthalten Banalitäten: die Bächlein fließen sanft dahin, die Berge sind in Einsamkeit gehüllt (en un estado estáis de soledad), die Vögel können sich singend ausruhen und ergötzen, die Bäume leben und sterben ab. Zur Not könnte man in einzelnen Zusätzen (Einsamkeit der Berge, Gesang der Vögel) eine symbolische Anspielung auf den (allerdings konventionellen und fingierten) Zustand des Dichters erblicken. An dieser Art äußerer nachahmender Dichtung wird klar, warum Boscán nicht Spaniens großer Renaissancelyriker werden konnte.

Boscáns Versuche wurden erst auf die Höhe echter und wahrer Kunst geführt von seinem Freunde, dem Toledaner kaiserlichen Sekretär und Diplomaten Garcilaso de la Vega (1503—1536), der mit dreiunddreißig Jahren den Heldentod gestorben ist. Er ahmte die

Italiener und die Alten mit feinstem Verständnis nach. Eine Epistel, zwei Elegien, drei Eklogen, achtunddreißig Sonette und zwei Kanzonen machen sein ganzes poetisches Werk aus, bei dem die Qualität den Ausschlag gibt. Rein äußerlich genommen ist er auf der Basis des Renaissancegeschmackes der Erfinder des spanischen Binnenreims sowie der „Lira"strophe, die sich aus fünf Versen, nämlich Sieben- und Elfsilbnern, zusammensetzt. Wichtiger ist, daß seiner Dichtung innerlich Erlebtes zugrunde liegt. So hält auch er sich in seiner vollendeten Kanzone „A la flor de Gnido" sprachlich und inhaltlich an die Horazode „Lydia dic per omnis, te deos oro", aber bei diesem Preis der Liebesgöttin (in die Form der italienischen Kanzone gegossen) läßt er seine persönliche Liebeshuldigung für Doña Violante Sanseverino durchklingen:

Die Kanzone, an deren prachtvoller Sprache, klassischem Aufbau und echter Empfindung die angedeutete Art ihrer Entstehung festgestellt werden kann, beginnt:

Si de mi baja lira	Wenn meiner bescheidenen Leier
Tanto pudiese el són, que en un momento	Klang so viel vermöchte, daß er im Augen-
Aplácase la ira	blick beruhigte den Zorn
Del animoso viento	des wilden Windes
Y la furia del mar y el movimiento;	sowie die Wut des Meeres und sein Brausen,
Y en ásperas montañas	Und in den wilden Bergen
Con el suave canto enterneciese	mit süßem Sang besänftigte
Las fieras alimañas,	die wilden Tiere,
Los árboles moviese	Bewegen könnt' die Bäume
Y al són confusamente los trajese;	und schönem Ton verwirrt geneigt sie machen;
No pienses que cantado	O glaube nicht, daß dann besungen
Sería de mí, hermosa flor de Gnido,	würde, Gnidos schönste Blume,
El fiero Marte airado,	von mir der grausam grimme Mars,
A muerte convertido.	dem Tode zugewendet,
De polvo y sangre y de sudor teñido;	bedeckt mit Staub und Blut und
. . . .	Schweiß . . . .
Mas solamente aquella	Nein, ganz allein die
Fuerza de tu beldad sería cantada,	Macht, die deiner Schönheit eigen,
Y alguna vez con ella	säng' ich und manchesmal
También sería notada	vermerkt' ich auch dazu
El aspereza de que estás armada;	die Sprödigkeit, mit der du bist gewappnet,
Y cómo por tí sola	und wie für dich allein,
Y por tu gran valor y hermosura,	für deinen großen Wert und deine Schönheit
Convertido en *viola*,	zum Veilchen umgewandelt,
Llora su desventura	sein Unglück, ach, beweint,
El miserable amante en tu figura.	der dich vergebens liebt in deinem Ebenbild.

Meisterlich verstand es Garcilaso de la Vega auch die italienische Schäferpoesie mit spanischem Geiste zu erfüllen und ihr einen würdigen elegischen Ton zu wahren, ohne ins Süßliche zu verfallen. Ein schönes Beispiel dafür ist seine erste Ekloge, die beginnt:

El dulce lamentar de dos pastores,	Die süße Liebesklage zweier Hirten,
Salicio juntamente y Nemoroso.	Salicio und Nemoroso.

Salicio klagt über die Sprödigkeit seiner Geliebten Galatea, Nemoroso über den Tod der seinigen, Elisa, und jeder wähnt, das größere Leid zu erdulden. Bei Garcilaso kann schließlich nur mehr von italienisch-klassischer Inspiration, nicht mehr von Nachbildung die Rede sein. Er hat die Renaissancedichtung in Spanien wirklich heimisch gemacht. Seine Gedichte wurden gerne mit denen Boscáns zusammengedruckt.

Kein Wunder, daß er begeisterte und begabte Nachfolger fand, wie Hernando de Acuña, Francisco de Figueroa, Francisco de Sâ de Miranda und Gutierre de Cetina. Dieser Gutierre de Cetina (1520—1557), ein Sevillaner, ist der Anakreontiker unter den spanischen Renaissancelyrikern. Er hat das Madrigal in seinem Vaterlande heimisch gemacht, und es gibt wenig so graziöse kleine Gedichte, wie sein Madrigal ‚Ojos claros, serenos'.

Ojos claros, serenos,
Si de un dulce mirar sois alabados,
Porqué, si me miráis, miráis airados?
Si cuando más piadosos,
Más bellos parecéis a aquel que os mira,

No me miréis con ira,
Porque no parezcáis menos hermosos.
¡ Ay tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
Ya que así me miráis, miradme al menos.

Helle heitre Augen,
da doch ein süßer Blick euch
ehrt, was schaut ihr mich so finster an?
Wenn mildrer Blick
viel schöner dem erscheint, der euch betrachtet,
Wohlan, blickt mich nicht grimmig an:
Ihr könntet minder hübsch erscheinen!
O Folteraugen ohne Gnade!
Doch, schließlich, helle, heitre Augen,
blickt so bös, doch schaut mich an!

Ein spielerisches Scherzando, das auf das Thema Ojos claros serenos — miráis, miréis, miradme abgestimmt ist.


LAS OBRAS
DE BOSCAN Y ALGVNAS DE GARCILASSO DELA VEGA REPARTIDAS EN QVATRO LIBROS.
PLVS VLTRA.
PLVS VLTRA.
CVM PRIVILEGIO IMPERIALI.
CARLES AMOROS

110. Titelblatt
der Erstausgabe der Werke von Boscán
und Garcilaso de la Vega.

Während in Spanien die Renaissancerichtung in der Lyrik den Sieg über die traditionelle schon so gut wie errungen hatte, meldete sich fern der Heimat ein Gegner, der für die altspanische nationale Dichtung in die Schranken trat und jeden Klassizismus aufs heftigste befehdete. Es war dies der Mönch von Wiener-Neustadt Cristóbal de Castillejo (1490—1550). Er beschränkte sich nicht auf das Sachliche bei seiner Fehde, sondern suchte in heftigen Satiren Boscán und seine Schule lächerlich zu machen. Seine eigenen Werke enthalten Liebes-, Unterhaltungs- und geistliche Gedichte. Allein alle seine Poesien wirkten gegenüber der Renaissancedichtung wie Spätgeburten und Dichter wie Antonio de Villegas († 1551) und Gregorio Silvestre (1520—1570), die ihm in der Pflege rein nationaler Dichtung folgen wollten, sahen sich zu Kompromissen veranlaßt und zeigten, daß sie doch ohne die Renaissancemetren und -strophen nicht mehr auskommen konnten.

Der Geist der neuen Lyrik drang

aber auch in die geistliche Dichtung ein, wie sie in der Umgebung der Salmantiner Hochschule zu blühen begann. Der berühmte Theologe Fray Luis de León (1527—1591), der Übersetzer des Hohen Liedes und Sänger der Namen Christi (Nombres de Cristo), der von seinen Neidern denunziert fünf Jahre in den Kerkern der Inquisition schmachtete, stellt die neue Kunst in den Dienst der Mystik. Nirgends zeigt sich die dichterische Begabung dieser hebräischen Seele, wie ihn Ticknor nennt, vielleicht besser, als in den himmelstrebenden, zarten, harmonischen Versen 'A Felipe Ruiz', wo der Sehnsucht nach dem Himmel Ausdruck verliehen wird aus dem inneren Trieb heraus, die Geheimnisse Gottes zu erschauen.

Das Gedicht beginnt also:

¿ Cuándo será que pueda	Wann wird es sein, daß
libre de esta prisión volar al cielo,	frei von diesen Banden ich einst gen Himmel fliegen darf,
Felipe, y en la rueda	Philipp, und in dem Rad,
que huye más del suelo,	das fern der Erde kreist,
contemplar la verdad pura sin velo?	erschauen darf die reine Wahrheit ohne Schleier?
Allí a mi vida junto	Dort werd ich meinem Leben nah
en luz resplandeciente convertido,	in Lichterglanz gewandelt
veré distinto y junto	schauen klar-unmittelbar,
lo que es y lo que ha sido	was ist und war und aller Dinge
y su principio propio y escondido.	ganz eigenen, geheimnisvollen Grund.

Und nun zählt der Dichter immer in den melodisch wechselnden Sieben- und Dreizehnsilbnern der Quintillas die Schönheiten Gottes und der Welt, die er als seliger Geist erkennen darf, im einzelnen auf: Wie Gott die Welt in sich gefestigt, woher die Stürme kommen, der Donner und der Blitz, die Kälte und die Hitze, wie Auf- und Untergang der Gestirne vor sich geht. Er wird die Sonne und die Wohnungen der Seligen schauen. Wunderbar ist innerhalb dieser Ausblicke die mit wenigen Strichen gegebene Schilderung des Gewitters, das plötzlich entsteht, tobt und verschwindet, den Menschen Lehre und Züchtigung hinterlassend:

¿ No ves cuándo acontece	Siehst du, wie oft
turbarse el aire todo en el verano?	ganz düster wird die Luft im Sommer?
el día se ennegrece,	der Tag wird schwarz,
sopla el gallego insano,	es weht der böse Nord
y sube hasta el cielo el polvo vano;	und peitscht zum Himmel auf den eitlen Staub.
Y entre las nubes mueve	Und durch die Wolken führt
su carro Dios ligero y reluciente,	den Wagen leicht und strahlend Gott.
horrible són conmueve,	Grausigen Schall erregt er,
relumbra fuego ardiente,	aufleuchtet brennendes Feuer,
treme la tierra, humíllase la gente.	es zittert die Erde, demütig neigt sich der Mensch.
La lluvia baña el techo,	Der Regen badet die Dächer,
envían largos ríos los collados;	breite Ströme entsenden die Höhen.
su trabajo deshecho,	Ihr Werk ist zerstört,
los campos anegados	die Gefilde ertränkt,
miran los labradores espantados.	entsetzt bestaunen's die Bauern.

Tiefer hinein in die Mystik führen die Poesien des San Juan de la Cruz (1542—1591), der uns in den neuen Metren Christus und die menschliche Seele als Esposo und Esposa in heiligem Minnezweigespräch vorführt.

Weltlichere Töne schlagen wieder an der melancholische Francisco de la Torre und vor allem der Sevillaner Fernando de Herrera (1534—1597). Dieser Dichter ist ein so begeisterter Klassizist, daß er nach dem Vorbild der Kommentatoren der alten Klassiker Anmerkungen zu den Dichtungen des Garcilaso schreibt, und er ist ein so glühender Patriot, daß er den Sieg von Lepanto in hinreißenden Strophen würdig besingt.

Mit klassischen und biblischen Anspielungen macht Herrera, von den Zeitgenossen El Divino (Der Göttliche) zubenannt, ein pompöses Epinikion, in dem indes Siegerfreude und Siegesstolz durch eine echt religiöse Demut gedämpft erscheinen, wie sich gleich aus der ersten Strophe ergibt:

Cantemos al Señor, que en la llanura	Heil sei dem Herrn, der auf dem Felde
Venció del ancho mar al Trace fiero;	des weiten Meers besiegte den Thraker,
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,	Du, Gott der Schlachten, du bist die Hilfe,
Salud y gloria nuestra.	das Heil und unser Ruhm,
Tú rompiste las fuerzas y la dura	du brachst die Kraft und harte
Frente de Faraón, feroz guerrero;	Stirn des Pharao, des wilden Kriegers.
Sus escogidos príncipes cubrieron	Seine erwählten Kämpen bedeckten
Los abismos del mar, y descendieron,	den Abgrund des Meeres und sanken
Cual piedra, en el profundo, y tu ira luego	dem Steine gleich in die Tiefe, und dein Grimm
Los tragó, como arista seca el fuego.	verschlang sie sofort, wie Feuer die trockene Ähre.

Biblisch mutet dieser Stil an mit seinen alttestamentlichen Anspielungen und Vergleichen, abgestimmt auf den Ton: Exsurgat Deus et dissipentur inimici eius. Ps. 67,36.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehen wir so allenthalben die lyrischen Renaissanceerrungenschaften mit dem Erbgut alter nationalspanischer Poesie aufs harmonischste verschmolzen, und diese Errungenschaften sollten nicht auf die Lyrik beschränkt bleiben, sondern auch dem Epos und dem Drama zugute kommen.

Der alte Geschmack für volkstümliche Dichtung verbunden mit humanistischem Sammeleifer veranlaßte auch die Vereinigung der aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden Romanzen unter Hinzufügung neuer Romanzen kunstpoetischer Herkunft in den sogenannten Romanceros oder Balladenbüchern. Die berühmtesten dieser Romanzensammlungen sind der Cancionero de Romances von Antwerpen (um 1550), der Romancero General (1600—1605) und die Sammlung Primavera y Flor de Romances (1621). Die Romanceros ordnen ihre Romanzen nach den darin behandelten Themen, also nach dem Inhalt, und beginnen innerhalb der einzelnen Gruppen meistens mit den alten volkstümlichen assonierenden, um die späteren reimenden mit dem Namen des Autors folgen zu lassen. Nach dem Thema zerfallen die Romanzen in 1. Maurenromanzen (Romances Moriscos), die Grenzkriegsepisoden gewidmet sind ähnlich den stimmungsverwandten englischen Border-Balladen aus der Zeit der Schottenkriege; in 2. Ritterromanzen, die die Heroen der mittelalterlichen Sagenwelt, die karolingischen und bretonischen Helden, sowie die besonderen Phantasiehelden der spanischen Ritterromane besingen, zu denen im 16. Jahrhundert noch die Gestalten der großen italienischen Epen treten; in 3. historische Romanzen, die die alten spanischen nationalen Helden, wie Bernardo del Carpio, die Infanten von Lara, vor allem den Cid, dann aber auch Persönlichkeiten der alten wie der neueren Geschichte verherrlichen. Neben diesen drei großen Gruppen gibt es dann noch Heiligenromanzen, Liebesromanzen, vulgäre Romanzen. Der spanische Romanzenstrom ist ein „caudaloso río", der seine Quelle im tiefsten Mittelalter hat und den die Renaissance nicht gehemmt, sondern mit neuen Wassern bereichert hat.

III. DER WILLE ZUM EPOS

Homer und Vergil, mehr aber noch deren glückliche Nachahmer in Italien, vorab Ariost und Tasso, verleiteten auch die Spanier dazu, sich im Epos zu versuchen. Allein sie hatten kein Glück damit, die Tradition des alten Cidgedichtes und der Romanzen zu verlassen, um die Wege der italienischen Kunstepopöe zu wandeln. Der Arzt in Osuna Luis Barahona de Soto (1548—1595) widmete der Hauptepisode im Rasenden Roland, der von Angelica und



111. Karl V. Gemälde von Tizian. Madrid, Prado.

Medoro, eine die Geschichte ausspinnende Betrachtung und Fortsetzung in den „Tränen der Angelica (Las lágrimas de Angélica)", die 1588 zu Granada erschienen. Das gleiche Thema behandelte Lope de Vega in seinem zwanzig Gesänge umfassenden Gedicht von Angelicas Schönheit (La hermosura de Angéliça) 1602. Zu diesen bloßen Imitationen Ariosts tritt 1624 das Epos „Bernardo" des Bernardo de Balbuena (1568—1627), das zu den romantischen Abenteuern Rolands, wie sie Ariost besingt, noch die alte Darstellung der Schlacht von Ronceval fügt, jedoch in echt spanischer Überlieferung nach dem Vorbild der Romanzen und in antigallischem Nationalismus im Grunde genommen nicht die Tragik des Unterganges der Frankenhelden, sondern den dem Bernardo del Carpio zugeschriebenen Sieg verherrlicht. Von den Nachahmungen Tassos ist vor allem Lope de Vegas Eroberung Jerusalems (La Jerusalén Conquistada 1609) zu nennen, die in unglücklicher Wahl des Themas statt des ersten den dritten Kreuzzug zu besingen versucht.

Für das Wesen des Epos hatten die Spanier des 16. Jahrhunderts so wenig Verständnis, daß sie es als eine mit dichterischen Ausschmückungen versehene Reimchronik ansahen. So nur sind ästhetische Ungeheuerlichkeiten zu erklären, wie der 'Carlo famoso', ein langes Gedicht in Oktaven, in dem Luis Zapata (1526—1595), das Leben und die Taten Karls V.



112. Don Juan de Austria. Kupferstich von Ribera (1589—1652).

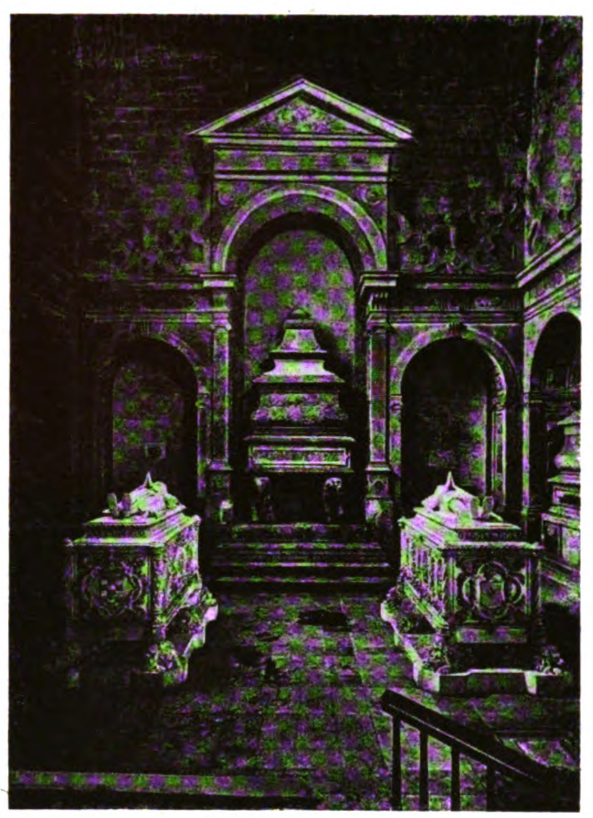
trocken beschreibt, oder die Austriade, 'La Austríada' (1584), in der Juan Rufo (? 1653) die Heldentaten des Lepantosiegers Don Juan de Austria verherrlicht. Das einzige heroische Epos der Zeit, das wenigstens hinsichtlich der Sprache und der Technik eine fruchtbare Verwertung der Italiener wie auch der Alten (Lukans Pharsalia, Seneca, Vergil) erkennen läßt, ist die Araucana (1590) des Don Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533—1594), ein großes dreiteiliges Epos. Es besingt den chilenischen Krieg (1557—1559), vor allem die Niederwerfung der heldenmütigen Bewohner von Arauco, der Araucaner. Im Gegensatz zu den romantischen Ariostnachahmungen will der Dichter kein galantes, sondern ein kriegerisches Epos schreiben, was er in den Einleitungsversen des Gedichtes eigens betont:

No las damas, amor, no gentilezas
De caballeros canto enamorados;
Ni las muestras, regalos, ni ternezas
De amorosos afectos y cuidados;
Mas el valor, los hechos, las proezas
De aquellos Españoles esforzados
Que a la cerviz de Arauco, no domada,
Pusieron duro yugo por la espada.

Nicht die Damen, die Liebe, nicht die Höflichkeiten
verliebter Ritter singe ich;
nicht die Geschenke, Zärtlichkeiten und Erweise
von Liebesneigungen und Sorgen,
sondern die Leistung, Taten, Heldenstücke
der tapfern, unverzagten Spanier,
die Araucos unbesiegtem Nacken
das harte Joch aufzwangen mit dem Schwerte.

Immerhin bleibt Ercilla nur im ersten Teil seines 37 Gesänge umfassenden Gedichtes dieser Auffassung und Ankündigung treu, um später allerlei Episoden unheroischer Natur und viel Persönliches in das Epos einzuflechten, das ja des Dichters eigene Erlebnisse besingt.

Die Araucana machte großen Eindruck auf die Zeitgenossen, so daß es Pedro de Oña (1570—1643) wagte in seinem 'Arauco domado' (1596) das nämliche Thema mit unzureichenden Kräften nochmals zu behandeln. Allerdings lief seine Darstellung nach dem Vorbild der Austriada auf eine Personenverherrlichung, nämlich die des Don García, hinaus. In einem ähnlichen künstlerischen Irrtum befangen besang später Hurtado de Mendoza den hl. Ignatius von Loyola in einem Epos 'Ignacio de Cantabria' (1639).



113. Grabstätte Vasco da Gamas und Camoens'. Lissabon, Franziskanerkirche St. Anna.

Es wäre ein Wunder gewesen, wenn in dem kirchlichen Spanien über die Besingung des Glaubenshelden hinaus nicht auch das religiöse Epos schlechthin gepflegt worden wäre. Den ersten Ansatz dazu machte Cristóbal de Virués (1550—1609), der von Sünde und Entsühnung des Einsiedlers Garín in seinem parzifalisch angehauchten „El Monserrate" (1588) sang. Das eigentliche religiöse Epos Spaniens aber, das man mit Miltons Verlorenem Paradies und Klopstocks Messiade zu vergleichen pflegt, ist die 'Cristiada' des Paters Diego de Hojeda († 1615), die 1611 erschien und Leiden und Tod des Erlösers besingt.

Bleiben indes alle Versuche zu einem heroischen wie zu einem religiösen Epos schwach, so zeigt sich auch die Überwindung der Schwäche in der epischen Parodie, dem pseudoheroischen Epos, in dem Spanien gleich dem psychologisch ähnlich bedingten England (mock-heroic poems) eine gewisse Meisterschaft erlangt hat. Kein geringerer als Lope de Vega selbst, der erkannte, daß er vergebens den Spuren der Italiener zu folgen strebte, schrieb in einem frischen Ton das in sieben Silvas eingeteilte burleske Gedicht von der Katzenschlacht, das er in Anlehnung an den altgriechischen Froschmäusekrieg 'La Gatomaquía' betitelte. Er besang darin, wie er selbst sagt:

La guerra, los amores y accidentes	den Krieg, die Liebe und die
De dos gatos valientes.	Zwischenfälle von zwei tapferen Katzen.

Ein ähnlich abgestimmter Humor veranlaßte Villaviciosa (1589—1658) zu seiner „Mücken- und Fliegenschlacht", der 'Mosquea'. Aber solche Epen von der Kehrseite beweisen literarhistorisch betrachtet eben nur die Tatsache, daß die eigentliche epische Kraft fehlte. Alle Versuche zu einem Epos, die wider diese bessere Erkenntnis in Spanien gar noch seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unternommen worden sind, verdienen keine Erwähnung.

Kann man so als bleibenden Ertrag der spanischen Epik endgültig nur die Araucana buchen, so hat hier das benachbarte Portugal die Lusiaden (1572) des Camoëns (1524?—1580) in die Wagschale zu werfen. Die Größe dieser Dichtung beruht darin, daß sie in ihrem Wesen ein Nationalepos im eigentlichen mittelalterlichen Sinn ist, trotzdem sie von einem die Italiener nachahmenden typischen Renaissancedichter geschrieben und mit erdrückendem mythologischem Beiwerk geschmückt ist. Allein Held und Mittelpunkt dieses Epos sind die Portugiesen selbst, die Söhne des Lusus, „Os Lusiadas". Die Haupthandlung in den zehn Gesängen des Epos bildet die Seefahrt des Vasco da Gama nach Ostindien, die retardierender Weise durch Naturbeschreibungen (Seesturm), mythologische Fiktionen (Venusinsel, ilha de Venus), vor allem aber durch lange Erzählungen aus der portugiesischen Geschichte unterbrochen wird, die einmal Vasco da Gama dem König von Melinde und einmal Paulo da Gama den Eingeborenen von Kalikut gibt. Dazu tritt die Erzählung der zeitgenössischen Geschichte in prophetischer Form aus dem Mund einer Nymphe im letzten Gesang. So stellt das Epos in der Tat eine zum Mythos erhobene, begeistert besungene Geschichte Portugals dar, die nach dem Erzähler-Vorbild Homers und Ariosts auf Handlung, Bericht und Prophezeiung verteilt ist. Die Lusiaden sind das große Epos der Pyrenäenhalbinsel; an ihnen gemessen wird erst klar, daß die spanischen Epen jener Zeit nicht die nötige Größe der Konzeption besaßen. Spanien sollte sein Epos in Prosaform erhalten, im Roman.

IV. DAS DRAMA VOR LOPE DE VEGA

Die Anfänge des neueren weltlichen Dramas, das in Spanien während der Zeit seiner rein kirchlichen Form im Mittelalter zu einer weit geringeren Entwicklung gelangt ist, als in Frankreich, England oder Deutschland, sind bei Juan del Encina (1469—1539) zu suchen, der die Hirten des primitiven Weihnachtsspiels aus dem Stall von Bethlehem heraustreten ließ und ihnen nicht nur Reden über des Heilandes Geburt, sondern auch profane Gespräche über Liebes-Leid und -Lust in den Mund legte. So kann man ihm das Verdienst zuschreiben, das Weihnachtsspiel in ein weltliches Hirten- oder Schäferspiel übergeführt zu haben. Mehr aber als die bescheidenen Versuche Juans del Encina beschleunigte die weltliche Richtung des spanischen Frühdramas die von Realismus triefende dramatisierte Novelle „Celestina" (1499), ein nie aufgeführtes, vermutlich ganz von Fernando de Rojas verfaßtes Sittenstück, das in 21 Prosaakten die Liebe des ausschweifenden Calisto zur anfangs spröden Melibea schildert, die indes durch die alte Kupplerin Celestina gefügig gemacht wird. Um den Kuppelpelz entsteht ein Streit zwischen Calistos Dienern und Celestina, aus dem sich Celestinas Erdolchung, Calistos Tod und Melibeas Selbstmord ergibt. So wurden durch die dramatisierte Liebes- und Schauergeschichte eines hochbegabten Novellisten, der sich auf Psychologie, Intrige und Verkettung der Handlung trefflich verstand, dem spanischen Drama die Wege gewiesen.

Gil Vicente (1470—1539), „der portugiesische Plautus" und Torres Naharro († 1531) waren es, die diese neuen Wege wandelten. Gil Vicente versuchte allen möglichen biblischen, profanen, historischen wie novellistischen Stoffen dramatisch beizukommen und schrieb zu diesem Zwecke dreiundvierzig Stücke, teils in portugiesischer, teils in spanischer, teils in beiden Sprachen. Neben ein Dreikönigsspiel (Reyes Magos) stellt er eine Casandra, neben einen 'Saco de Roma', ein beliebtes sich auf die 1527 erfolgte Plünderung Roms beziehendes Thema, einen dramatisierten Amadís de Gaula. Torres Naharro († 1531), der in Italien war (1515), zeigt seine dramatische Kunst in weiser Beschränkung und Bescheidung. In einem Sammel-

band Propalladia (Musenkinder, der Pallas Athene geweiht) reiht er an lyrische Gedichte kleinere Dramen: ein Soldatenstück 'Soldatesca', eine Bedientenkomödie 'Tinellaria', die im Palazzo eines römischen Kardinals spielt; ferner embryonale Liebeskomödien und romantische Komödienversuche (Comedia Jacinta, Comedia Himenea). Was jedoch bei Naharro das Allerwichtigste ist, ist die Tatsache, daß er sich seines dramatischen Schaffens als solchen bewußt ist und sich um eine dramatische Ars poetica bemüht. Sein Vorwort zur Propalladia beweist, daß er seinem in Italien gebildeten Geschmack entsprechend eine bewußte Renaissancekomödie schaffen wollte. Nach griechisch-römischer Vorschrift verlangt er strengstens bei jeder Komödie die Einteilung in fünf Akte, die er mit dem Ausdruck jornadas bezeichnet.

Alle diese Reformen Naharros hatten indes keine große Bedeutung, da die Inquisition derartige Komödien von der öffentlichen Aufführung ausschloß. Nur in geschlossenem Kreise, in vornehmen Häusern konnten sie mit primitiven Ausstattungsmitteln aufgeführt, vorgetragen oder vorgelesen werden. Was in dieser Beziehung von den Werken Naharros gilt, das gilt auch von den Nachahmungen seiner Renaissancekomödie, wie Castillejos „Costanza", von einer „Egloga" des Juan de París, eine Bezeichnung, die wieder auf klassizistischen Geschmack hinweist, von Versuchen eines Agostín Ortiz, Jaime de Huete, Hernán López de Yanguas und anderer.

Erst ein begabter Theatermann, der um die Jahrhundertmitte blühte, Lope de Rueda (um 1566?), verzichtete trotz seiner italienischen Bildung auf jedes Liebäugeln mit dem klassischen Drama und knüpfte zur Schaffung eines weltlichen Theaters an die beim Volke beliebten, von der Kirche geförderten religiösen Darstellungen an. Er holt zwar seine Stoffe aus Bandello oder Plautus (Los Engañados, Medora), aber ihm kommt es weniger auf klassischen Abklatsch, als auf volkstümliche Bewegtheit und Belebtheit auf der Bühne an. Den Pastor der alten Hirtenspiele verwandelt er in seinen Pasos und Coloquios pastoriles in den Bobo, die lustige Person, aus der sich der Gracioso des klassischen Dramas Spaniens entwickeln sollte. Die Pasos selbst werden ihm unter der Hand zu realistischen Zwischenspielen. Und alles zeugt von bester Beobachtung und ist in natürlichster Prosa geschrieben. Der Dichter selbst aber gibt seinen Goldschmiedberuf auf und durchzieht mit einer von ihm selbst gegründeten Schauspielertruppe die Straßen von Sevilla und spielt zur Belustigung des Volkes ohne Bühne und ohne Bänke auf den öffentlichen Plätzen der Stadt. In diesen Volksstücken brauchte man keine Akte, keinen sorgfältigen Aufbau, sondern es kam nur auf Buntheit, Realistik und Komik der Szenen an. Jetzt war der Ton gefunden, auf den das spanische Drama abgestimmt werden konnte. Zwei Schauspieler aus Ruedas Truppe, Alonso de la Vega und Alonso Cisneros ahmten den Meister nach. Timoneda und Juan de Mal Lara taten das Gleiche. Juan de la Cueva (1550—1610) brachte Ordnung in dieses nationale Frühdrama, indem er eine Teilung in vier Akte schuf, und er unterstrich zugleich das nationale Element, indem er die durch die Romanzen bekannten geschichtlich-vaterländischen Stoffe von den Infanten von Lara, von Bernardo del Carpio u. dgl. auf die Bühne brachte. Joaquín Romero de Cepeda versuchte es mit einer Teilung in drei Akte und nahm sich stofflich die Celestina zum Vorbild. Die Teilung in drei Akte findet sich auch bei Cristóbal de Virués, zu allererst wohl bei Francisco de Avendaño (1551) und wurde die Regel.

Cristóbal de Virués versuchte indes auch nochmals gegen den Strom zu schwimmen, als er es in seiner Elisa Dido ganz renaissancemäßig mit klassischem Stoff, den drei Einheiten, fünf Akten und Chor probierte. Um solche Dramen kümmerte man sich indes nicht und es war nahezu belanglos, daß der Salmantiner Theologieprofessor Fray Jerónimo Bermúdez

(1530—1599) den Ines de Castro-Stoff zu einer streng klassizistischen Tragödie verwertete. Lupercio Leonardo de Argensola (1562—1613) seinerseits übte strenge Selbstkritik, als er seinen klassizistischen Geschmack korrigierte und seine ganz griechisch konzipierten Tragödien „Isabela" und „Alexandra" in drei statt fünf Akten niederschrieb und die vorbereiteten Chöre strich.

Während so die klassizistische Richtung nie zum Durchbruch gelangte, gedieh die von Encina bis Lope de Rueda ausgestreute Saat für das volkstümliche spanische Nationaldrama allmählich zur Reife. Die äußeren Voraussetzungen dazu waren gegeben, als sich die Kirche der Theaterspielerei Lope de Ruedas freundlich gegenüberstellte und im Jahre 1568 zwei Madrider Bruderschaften anwies, herumziehenden Schauspielertruppen Höfe zur Aufführung ihrer Stücke zur Verfügung zu stellen. Ein Jahrzehnt später wurde diese Angelegenheit endgültig geregelt. In der „Príncipe"-Straße wurde 1579, in der „Cruz"-Straße 1583 je ein Hof gemietet, in dem eine Bühne und Bänke für die Zuschauer aufgeschlagen wurden. Ähnlich Alt-London kam so Alt-Madrid zu einem ersten festen Theater. Zu der Bühne und den Schauspielern sollte sich bald auch der Dramatiker finden. Und dieser hieß Lope de Vega.

Literatur und Anmerkungen zu I bis IV

I. Pérez Hervás, Historia del Renacimiento, Barcelona 1916. — Bonilla y San Martín, Erasmo en España, Revue Hispanique XVII. — A. Bonilla Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento, Madrid 1903. — L. Pfandl, Spanische Literaturgeschichte I, Leipzig 1923.

II. Obras de Boscán ed. W. J. Knapp, Madrid 1875. — Poesías de Boscán in der Biblioteca de Autores Españoles 32 und 42. — R. Valle Ruiz, Juan Boscán in „Ciudad de Dios' Bd. 78. — Obras de Garcilaso de la Vega ed. T. Navarro in Clásicos Castellanos 1910 oder Obras de Garcilaso de la Vega ed. Archer M. Huntington, New York 1913. — Marqués de Laurencín, Documentos inéditos referentes al poeta Garcilaso de la Vega, Madrid 1915. — Varias Poesías de Hernando de Acuña, Madrid 1804. — N. Alonso Cortés, Don Hernando de Acuña, Valladolid 1913. — Crawford, Notes on the Poetry of Hernando de Acuña in Romanic Review 1916, S. 314ff. — Francisco de Figueroa, Obras ed. A. M. Huntington, New-York 1903. — R. M. Pidal, Observaciones sobre las poesías de Francisco de Figueroa in „Boletín de la Real Academia Española" 1915. — Francisco Sâ de Miranda, Poesías ed. C. Michaelis de Vasconcellos, Halle 1881. — Gutierre de Cetina, Obras ed. Hazañas, Sevilla 1895. — Cristóbal de Castillejo, Obras in der Biblioteca de Autores Españoles 32. — C. L. Nicolay, The Life and Works of Cristóbal de Castillejo, Philadelphia 1910. — Fray Luis de León, Obras in der Biblioteca de Autores Españoles 35, 53, 61, 62. — Ad. Coster, Notes pour une édition des poésies de Luis de León, Paris 1919. — J. Fitzmaurice-Kelly, Biografía de Luis de León, 1921. — Fernando de Herrera, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 32, außerdem eine neuere Ausgabe von García de Diego, Madrid 1914. — A. Coster, Fernando de Herrera, el Divino, Paris 1908. — S. 4 Nachahmer des Sonetts vor Boscán war Santillana.

III. L. Barahona de Soto, Angélica ed. Archer M. Huntington, New-York 1904. — F. Rodrigo Marín, L. Barahona de Soto, Estudio bibliográfico y crítico, Madrid 1903. — J. T. Medina, El primer poema que trata del descubrimiento del Nuevo Mundo (Carlo famoso de Luis Zapata), Santiago de Chile 1916. — Juan Rufo, La Austríada in der Biblioteca de Autores Españoles 29. — Alonso de Ercilla, La Araucana in der Biblioteca de Autores Españoles 17. Außerdem Ausgabe von J. T. Medina, Santiago de Chile 1913. — A. Royer, Etudes littéraires sur l'Araucana, Dijon 1880. — P. Bilbao y Sevilla, Don Alonso de Ercilla y Zúñiga, Conferencia 1917. — Pedro de Oña, Arauco domado in der Biblioteca de Autores Españoles 29. — Cristóbal de Virués, El Monserrate in der Biblioteca de Autores Españoles 17. — Camoens, Os Lusiadas in der Bibl. Romanica mit Einleitung von C. Michaelis, Monographien über Camoens von Braga, Storck, Reinhardstöttner. Eine gute Einführung in Camoens' Lusiaden gibt G. Menze, Camoens-Studien, Cöthen 1890.

IV. Gil Vicente, Obras ed. F. Mendes, Coimbra 1907—1912. — Th. Braga, „Gil Vicente e as origenes do theatro nacional" in der Historia da litteratura portugueza, Porto 1898. — Torres Naharro, Obras ed.

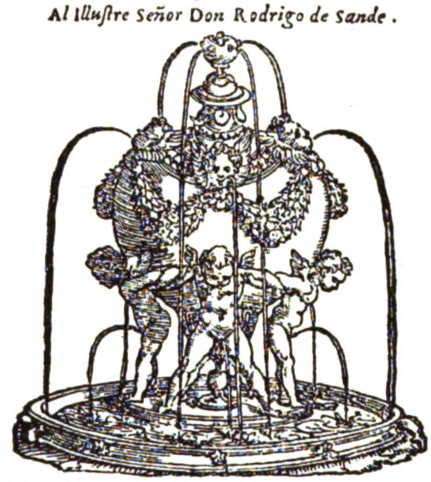
Canete y M. Pelayo in den Libros de Antaño 9 u. 10. — Lope de Rueda, Obras ed. Cotarelo y Mori, Madrid 1908. — S. Salazar, Lope de Rueda y su teatro, Santiago de Cuba 1911. — Juan de la Cueva, Tragedias y comedias ed. Icaza in der Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid 1917. — Lupercio L. de Argensola: J. P. W. Crawford, Notes on the tragedies of L. L. de Argensola in der Romanic Review 1914. — Zur ganzen Epoche: Creizenach-Hämel, Geschichte des Neueren Dramas III, 2. Aufl. 1923.

V. DER VORCERVANTINISCHE ROMAN

Einen eigenartigen Markstein des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit bildet die älteste spanische literarische Fassung des weltberühmten Amadis-Romanes. Im Jahre 1508 ließ Garcí Ordóñez de Montalvo das Buch erscheinen, das deutlich zeigt, wie sich eine neue Zeit mit neuem Sinn für Schönheit und Ordnung alter liebgewordener Fabelei annahm. Obwohl von dem mittelalterlichen Amadis-Roman keine Fassung erhalten ist, scheint auf Grund neuerer Forschung doch so viel festzustehen, daß Garcí Ordóñez de Montalvo einen Amadis vorfand, dessen gehäufte Abenteuer, in deren Labyrinth sich der mittelalterliche Autor wohl selbst nicht mehr zurecht gefunden hatte, im Sande verliefen. Der Dichter der beginnenden Renaissance machte sich nun zur Aufgabe, das Gestrüpp der Abenteuer sichtend zu teilen und unter zielbewußter Ordnung von Anfang an die Handlung zu einem befriedigenden Abschluß zu führen. Zu diesem Zwecke fügte er den drei ursprünglichen Büchern des Romans ein viertes an, das die langersehnte Vermählung des ritterlichen Helden mit der geliebten Oriana bringt. Leider ließ sich der ordnende Autor vom Drange nach eigener Schöpfung auch dazu verleiten, dem Heldenpaare einen Sohn Esplandián zu schenken und mit dessen notwendigerweise nicht mehr sehr originellen Heldentaten ein fünftes Buch zu füllen, um so nicht nur den eigenen Roman abzuschwächen, sondern auch unbegabten Nachfolgern den Weg zu einer unübersehbaren Amadisnachkommenschaft zu weisen; diese sollte mit immer absurderen Heldentaten den Grundstein zu der enormen Serie von Ritterromanen des 16. Jahrhunderts legen und zur Verbildung des zeitgenössischen Literaturgeschmackes das ihrige beitragen. Garcí Ordóñez selbst bleibt aber das Verdienst, den alten Amadis durch Anpassung an die modernere Sprache seiner Zeit und durch eine gut gelungene Stilisierung zu einem angenehmen, noch heute lesbaren Buch gemacht zu haben, das neben der Celestina einen Grundpfeiler der neueren kastilischen Prosa bildet. Montalvo ist unzweifelhaft ein Erzählertalent und ein Meister der Sprache zugleich. Menéndez y Pelayo hat Recht, wenn er die literarische Bedeutung des Montalvo'schen Romanes mit den Worten unterstreicht, er sei ein Werk, das seinem Inhalte nach in den tiefsten Tiefen des Mittelalters wurzle, durch seine glänzende Darstellung aber würdig sei, die klassische Literaturepoche zu eröffnen. Die ersten vier Bücher bilden denn auch den einzigen originellen literarischen Ritterroman der Weltliteratur.

Den Inhalt des von Episoden und Nebenhandlungen strotzenden Amadisromans in Kürze anzugeben, ist schlechterdings unmöglich. Doch ist das Gerippe der Haupthandlung das folgende: Amadis ist das Kind der Liebe der bretonischen Prinzessin Elisena und des Königs Perión von Gaula (Wales). Seine Mutter setzt ihn auf dem Meere aus. Ein schottischer Ritter findet ihn und nennt ihn 'El Doncel del mar'. Amadis kommt als Knappe an den schottischen Königshof, wo er die englische Prinzessin Oriana, die Tochter des Königs Lisuarte, kennen lernt. Ritter geworden zieht er seinem Vater gegen Abies, den König der Iren zu Hilfe, wird von ihm erkannt und besteht in der Folge viele Abenteuer gemeinsam mit seinem Bruder Galaor, dem legitimen Sohn des walisischen Königspaares. Durch seine lange Abwesenheit vom Hofe fällt Amadis in Ungnade bei Oriana und führt deshalb unter dem Namen Beltenebros ein Büßerleben auf einsamer Insel (Peña pobre), bis ihn Oriana suchen läßt und wieder zu Gnaden annimmt. Die Wiedersehensfreude führt zu Liebestorheiten und Oriana bringt einen Sohn Esplandián heimlich zur Welt. Abenteuer, in deren Verlauf Amadis die Namen „Ritter vom grünen Schwert" und „griechischer Ritter"

LA DIANA
DE IORGE DE MONTE
mayor, nueuamente corregida,
y reuista
POR ALONSO DE VL'LOA.
PARTE PRIMERA.
Han se añadido en esta vltima impresion los verdaderos amores de Abencerrage, y la hermosa Xarifa. La infelice historia de Piramo y Tisbe. Van tanbien las Damas de Aragon, y Catalanas, y algunas Castellanas, que hasta aqui no hauian sido impressas:
Al Illustre Señor Don Rodrigo de Sande.



EN VENECIA. M D LXVIII.

114. Faksimile des Titels der ersten Ausgabe von Jorge de Montemayors Schäferroman „Diana". Originalgröße.
(Nach Karpeles, Allgemeine Geschichte der Literatur, Berlin 1901.)

annimmt, führen Amadis weit weg nach Konstantinopel und in den Orient. Während seiner Abwesenheit will Lisuarte seine Tochter mit dem Bruder des römischen Kaisers vermählen, aber Amadis kehrt rechtzeitig zurück, bekämpft die Römer, bringt Oriana nach der Insel 'Firme' in Sicherheit und erringt sie sich endlich als Gemahlin.

Mit der unheilvollen Schöpfung des Esplandián war, wie gesagt, eine Romanserie eingeweiht, die den Amadis bis zum Jahre 1510 auf fünf, bis zum Jahre 1556 aber auf zwölf Bände anwachsen ließ. Unter den Fortsetzern verdient als einer der bekanntesten Feliciano de Silva genannt zu werden. Eine andere Art der Fortsetzung des Ritterromans bestand darin, daß man die Amadisabenteuer neu gruppierte und modifizierte und ihnen einen neuen Helden erfand. Der erste dieser Art von Ritterromanen war der bereits drei Jahre nach dem Amadis erschienene Palmerín de Oliva (1511). Die Palmerine wuchsen dann in der Folge gleich den Amadisen wie Pilze aus der Erde. Stilistische Bedeutung von den Palmerin-Romanen hat höchstens der Palmerín de Inglaterra (1548) des Francisco Moraes. Der letzte eigentliche Ritterroman ist die 'Historia de Don Policisne de Beocia' von Juan de Silva y Toledo, der aus dem Jahre 1602 stammt, also drei Jahre jünger ist, als der erste Teil des Don Quijote. Ein ganzes Jahrhundert hat so die spanische Renaissancegesellschaft in ritterlichen Phantasieorgien geschwelgt.

Im Jahre 1549 erschien die erste spanische Übersetzung der Arcadia des Italieners Sannazaro. Sie trug ungemein viel dazu bei, die romantischen Schäferepisoden, die sich schon in einigen Ritterromanen, wie dem Amadís de Grecia und dem Don Florisel de Niquea gefunden hatten, zu einem selbständigen Hirtenroman zu entwickeln. Den ersten Versuch in dieser Hinsicht stellt auf der Pyrenäenhalbinsel die gefühlvolle portugiesische Hirtennovelle des Bernaldim Ribeiro (1500—1552) dar, die man nach ihrem Anfang im allgemeinen „Menina e Moça" nennt. Einem Portugiesen blieb es auch vorbehalten, den ersten großen Hirtenroman in spanischer Sprache zu schreiben. Es war dies Jorge de Montemayor (1520—1561) aus Coimbra, der im Jahre 1559 seine „Diana" erscheinen ließ, die größte europäische Berühmtheit erlangen sollte. Ein Roman ist die Diana allerdings nur in sehr beschränktem Sinn. Montemayor reiht eine Menge ganz ähnlich gearteter Episoden aneinander, läßt diese wieder durch Erzählungen, Berichte, vor allem aber Gesänge und Liebesklagen seiner Personen unterbrechen, und kümmert sich nicht im geringsten um eine Entwicklung, eine Spannung und eine Lösung. Seine Schäfer und Schäferinnen sind Bastardgebilde aus klassisch-mythologischen Götterjünglingen und Nymphen einerseits und modernen spanischen Kavalieren und Hofdamen andererseits, die in ihrer Seelenverfassung und ihrem Habitus die unwirklichsten und unmöglichsten Schäfer darstellen, die sich in einer unmöglichen, verschwommenen, ebenso halb klassischen,

halb klassischen, halb spanischen Landschaft mit ihren Herden herumtummeln. Allerdings gibt der Roman einen sehr guten Begriff von der Gefühlswelt der damaligen Gesellschaft und zeigt gerade in der zentralen und doch unsinnlichen Behandlung der Liebe die Einflüsse des Neuplatonismus, der ihn gegen die Grobschlächtigkeit der Ritterromane in diesem Punkte vorteilhaft abstechen läßt. Ein Hauch verfeinerter Renaissancekultur ist über den Roman gebreitet. Mit der Eleganz der Sprache verbinden sich stellenweise Ansätze zu einer psychologischen Vertiefung, die uns auf Momente sogar diese schablonenhaften Hirten und Hirtinnen menschlich nahe bringen und gar nicht mehr als uniformierte Puppen mit den obligaten Requisiten: Hirtenstab (cayado), Hirtentasche (zurrón), Hirtenflöte (zampoña) und Laute (rabel) erscheinen lassen. Die reine, melodische, musikalische, gepflegte und doch so einfache Sprache, wie sie keine Romangattung des 16. Jahrhunderts kennt, läßt uns bei der Diana noch heute über die Ungereimtheiten des Inhaltes hinwegsehen.

Die Schäferin Diana liebte den Schäfer Sireno und wurde von ihm wieder geliebt, während sie die Huldigungen Silvanos zurückwies. Das Schicksal jedoch wollte, daß Sireno auf eine gewisse Zeit verbannt wurde und daß Dianas Vater diese während Sirenos Abwesenheit zu einer Vernunftehe mit Delio zwang. Der aus der Verbannung zurückgekehrte Sireno verbindet sich nun in gleichem Liebesschmerz mit seinem früheren Nebenbuhler Silvano. Sie weiden zusammen ihre Herden und klagen sich gemeinsam ihr Liebesleid. Eines Tages gesellt sich zu den beiden die Schäferin Silvania und erzählt ihnen ihren Liebesschmerz. Ihre Base Ismena hatte sich einmal in den Kleidern ihres eigenen Geliebten Alanio, der Silvania genaht und bei dieser Liebe ausgelöst. Als dies Alanio erfuhr, machte er sich, treulos gegen Ismena, die Lage zunutzen und schenkte sein Herz Silvania. Als er aber merkte, daß Ismena mit Montano zu liebäugeln begann, wurde er von Eifersucht gepackt und wandte seine Liebe konkurrierenderweise wieder Ismena zu. Die Folge davon war, daß ihm Ismena wirklich ihre Hand reichte, den Montano aber zur Entschädigung ihrer Schwester vermählte, so daß Silvania ganz leer ausging. Kein Wunder, daß Silvania von Sireno und Silvano als Leidensgenossin begrüßt wird und daß sie ihr Hirtenleben zu dreien fortsetzen. Wieder eines Tages gesellen sich drei Nymphen der Göttin Diana zu ihnen, und als sie sich auf einer Waldwiese tummeln, werden sie von drei lüsternen Satyrn überfallen. In diesem Augenblick tritt die Schäferin Felismena aus dem Walde und vertreibt mit wohlgezielten Pfeilschüssen die Satyrn. Sie ist als Jäger verkleidet und sucht so ihren untreuen Geliebten Don Felix wiederzufinden. Auch sie bleibt von nun an bei der Gesellschaft, die in einer armen Hütte die unglückliche Belisa findet, deren Geliebter, wie sie wähnt, vom eifersüchtigen Vater getötet wurde. Auch Belisa schließt sich den unglücklich Liebenden an, und alle werden von den Nymphen zum Tempel der Diana geführt. Dort erhalten sie einen Zaubertrank, der wunderbare Wirkungen hat. Sireno wird dadurch von seiner Liebe ganz geheilt. Silvano und Silvania verlieben sich gegenseitig ineinander. Felismena aber wird zum Weiterwandern angetrieben. Sie findet alsbald den Geliebten Belisas, der noch am Leben ist und kann ihn jener zuführen. Sie findet aber auch einen von drei Gegnern hart bedrängten Ritter, dem sie im Kampfe hilft, und siehe, dieser Ritter ist ihr Don Felix, der ihr natürlich zum Danke die Hand reicht, so daß nach ihrer Rückkehr zum Dianatempel ihre eigene Hochzeit zugleich mit der von Silvano und Silvania sowie der von Belisa gefeiert werden kann.

Ähnlich wie beim Amadis war wohl auch bei der Diana der Schluß unbefriedigend. Er kündete keine Silbe über das Schicksal der eigentlichen Heldin Diana. Von ihr mußte man vermuten, daß sie sich mit dem ihr aufgezwungenen Gemahl Delio schließlich resigniert zufrieden gab. So trug der Roman den Keim zu Fortsetzungen in sich. Zugleich mit der unzulänglichen Weiterführung der „Diana" durch Alonso Pérez spann die Fabel als tüchtiger Erzähler und Stilist fort der auch als Dichter bedeutende Gil Polo († 1591). Er läßt den Delio sterben und die alte Liebe Dianas zu Sireno wiedererwachen und schafft so einen neuen stoffreichen, poesiedurchwobenen Roman in seiner „Diana Enamorada". Der Tasso-Übersetzer Gálvez de Montalvo (1549—1591) aus Guadalajara schuf im Stil der alten Schäferromane selbständig einen neuen in seinem „Pastor de Fílida". Aber der Hirtenroman vertrug so wenig wie der Ritterroman klischeehafte Fortführungen und neben dem Werke Montemayors ver-



115. Der Flußübergang. Gemälde von Iriarte (1620—1685). Petersburg, Eremitage.
Beispiel der Auswirkung der Hirtenpoesie in der bildenden Kunst.

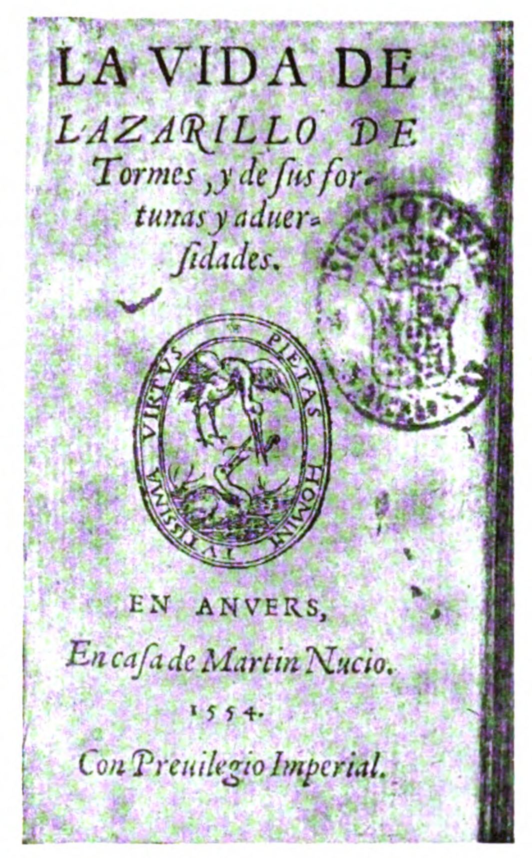
blassen die späteren Versuche auch der größten Namen, so die „Galatea" des Cervantes (1585) und die „Arcadia" des Lope de Vega (1598).

Nicht die Fabulierkunst als solche ist durch den Hirtenroman gefördert worden, wohl aber die sprachliche Darstellungskunst, da diese Romangattung den Dichtern ganz bestimmte Themen stellte, die sie geradezu dazu zwangen, um durch Anwendung stereotyper Wendungen, Worte, Epitheta, Vergleiche, nicht ermüdend zu wirken, eine individuelle Schilderung zu versuchen. Die Themen waren aber gegeben mit den Beschreibungen der Landschaft, der Berge, Wälder, Bäche, Quellen, des Äußeren der Hirten, Hirtinnen, Nymphen, ihrer Gestalt, ihrer einzelnen Körperteile, ihrer Gewandung, Bewegungen und Gesten, sie waren gegeben mit der dramatischen Anlage des Dialoges, der ja bei dem Wenigen, das tatsächlich geschieht, das einzige Mittel zur Belebung der Handlung bleibt und dergleichen mehr. Auch die Poesie hat durch die Liebesklagen, die von Hirten und Hirtinnen um die Wette gedichtet werden, unzweifelhaft gewonnen. Waren bei Gil Polo diese Liebeslieder doch sogar der Vorwand, provenzalische und französische Metren ins Spanische einzuführen.

Für die Entwicklungsmöglichkeit der Prosadarstellung des Hirtenromans eine Stelle aus Montemayor, die bis zur malerischsten Anschaulichkeit vordringt:

En cuanto los pastores cantaban, estaba la pastora Diana con el hermoso rostro sobre la mano, cuya delgada manga, cayéndose un poco descubría la blancura de un brazo que a la de la nieve escurecía; tenía los ojos inclinados al suelo, derramando por ellas unas espaciosas lágrimas.

Solange die Hirten sangen, hielt die Schäferin Diana ihr schönes Antlitz auf die Hand gestützt, deren zierlicher Ärmel, da er ein wenig herabfiel, einen Arm von einer Weiße bloßlegte, die die Weiße des Schnees verdunkelte; die Augen hatte sie auf den Boden geheftet und es entströmten ihnen reichliche Tränen.

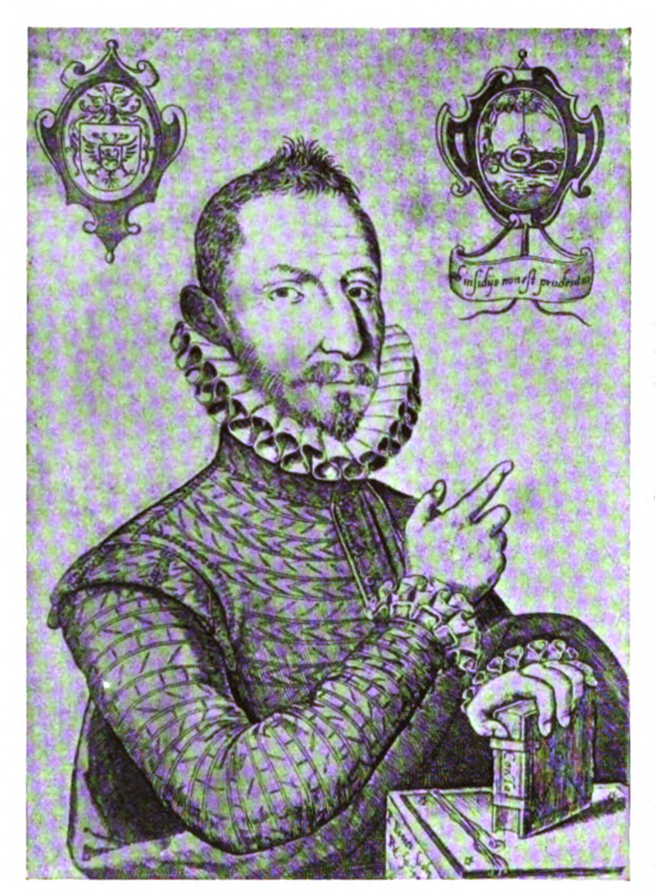


116. Titelblatt der „Vida de Lazarillo de Tormes". Erstausgabe. *

Es wäre zu verwundern gewesen, wenn Spanien mit seiner doppelten Seele den idealistischen Verstiegenheiten seines Ritter- und Schäfergeschmackes nicht auch einen realistischen handfesten Roman entgegengestellt hätte. Im Jahre 1554 erschien zu Antwerpen ein Büchlein, dessen Verfasser bis heute nicht ermittelt ist und das den Titel trug: 'La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades'. Für die nur an Rittergeschichten gewöhnten Spanier bedeutete diese Geschichte etwas Neues und Außergewöhnliches, da sie in schlichter, allerdings humorvoller Weise, lediglich die Erlebnisse eines der Hefe des Volkes angehörenden Jungen erzählte, eines bettelnden Landstreichers, eines pícaro. Aber der anonyme Autor, hinter dem man lange Zeit sogar den berühmten Don Diego Hurtado de Mendoza vermutet hat, fand Beifall mit seinem Wagnis, ja er sollte viele Nachahmer finden und so der Begründer einer typischen Gattung des realistischen Romans werden, der sogenannten Novela picaresca (Schelmen-Roman). Die Novela picaresca ist ihrer Form nach eine Autobiographie, die also die Erlebnisse ihres Helden in der ersten Person berichtet. Schon dadurch fließt ihr ungemein viel Wahrscheinlichkeits- und Wahrheitsgehalt zu. Sie benützt zur Darstellung alle möglichen Schattierungen zeitgenössischer Vorfälle, die sie zur abwechslungsreichen Gestaltung des Inhaltes alle braucht und wird dadurch zu einem naturalistisch getreuen Bild spanischer Zeitverhältnisse und Sitten. Die Sprache paßt sich natürlich-ungezwungen dem Inhalt an und hat etwas Belebtes, Farbiges, und doch Präzises, Einfaches, das zu den rhetorisch geschraubten Künsteleien der Ritterromane in angenehmen Gegensatz tritt.

Der Lazarillo hat alle guten Eigenschaften des Schelmenromans. Er ist noch frei von der Weitschweifigkeit und von den Digressionen und Einschiebseln späterer Beispiele der Gattung und führt, vielleicht in der Absicht die Abenteuer nicht zu häufen, die Schicksale des Helden nur bis zu dessen Heirat fort. Damit war aber auch wieder der Anstoß zu einer Fortsetzung des berühmt gewordenen Romanes durch Unberufene gegeben, was Erwähnung verdient, weil diese Fortsetzungsmanie für Spanien besonders charakteristisch ist, und weil mit der neuen Gattung die Harmlosigkeit des Ausspinnens (der Ritterromane) der Neigung zum Plagiat wich, was sich z. B. auch bei der unbefugten Fortsetzung des „Don Quijote" bald zeigen sollte. Literarischen Wert hat vom Lazarillo nur der erste authentische Teil, der mit der Verheiratung Lazarillos endet.

Als Sohn eines Mühlknechts, Thome González, und dessen Weib Antona Pérez erblickt Lazarillo am Ufer des Tormes das Licht der Welt. Als er acht Jahre alt ist, wird sein Vater wegen Diebstahls eingesperrt und nicht wieder gesehen. Seine Mutter unterhält nun Beziehungen zu einem Neger, der einen schlechten Erzieher für den kleinen Lazarillo abgibt. Eines Tages bittet ein Blinder, der zufällig ins Haus kommt,



117. Mateo Alemán y de Enero. Zeitgenössischer Kupferstich eines unbekannten Meisters. *

Lazarillos Mutter, ihm den Knaben als Begleiter mitzugeben. So wird Lazarillo Blindenführer und spielt seinem geizigen Herrn allerlei Streiche. Als sie z. B. einmal eine Weintraube zum Geschenk erhalten und sie gemeinsam verzehren, pflückt Lazarillo immer mehr Beeren ab als der Blinde, so daß er den Löwenanteil erhält. Trotzdem er auf solche Weise den Blinden betrügt, glaubt er sich von ihm schlecht behandelt. Daher verläßt er ihn bald, nachdem er ihn unter dem Vorwand, er müsse über ein Bächlein springen, hat gegen eine Mauer rennen lassen, wobei sich der Blinde schwer verletzte. Die nächste Stelle findet Lazarillo bei einem Geistlichen, allerdings einem sehr geizigen, der ihm nicht genug zu essen gibt, obwohl er die Brötchen, die ihm seine Pfarrkinder spenden, in reichlichen Mengen in einem alten Kasten sammelt. Aus Hunger spielt Lazarillo die Maus und beginnt — er hat einen Nachschlüssel zum Kasten — diese Brötchen zu benagen. Aber der Geistliche entdeckt die wahre Maus und gibt Lazarillo den Laufpaß. Nunmehr tritt er in den Dienst eines Edelmanns, bei dem aber auch Schmalhans Küchenmeister ist. Dieser Edelmann flieht eines Tages vor seinem Wirte, der ihn zur Zahlung seiner Miete auffordert. Lazarillo verdingt sich nun einem Klosterbruder, von dem er nicht viel zu berichten weiß. Sein nächster Herr ist ein Ablaßkrämer. Dieser begeht, um seine Ablaßzettel los zu werden, die unglaublichsten Dinge. Eines Tages hat er einen Alguazil aufgefordert, in der Kirche zu erklären, er, der Ablaßkrämer, sei ein Schwindler. Nach dieser Erklärung muß sich aber der Alguazil gleichsam wie ein zur Strafe für seine Lügen vom Schlage getroffener Bösewicht niederfallen lassen, und der Ablaßhandel hat um so größeren Erfolg. Aus den Diensten des Ablaßkrämers tritt Lazarillo in die eines Malers, eines Kaplans und eines Alguazils über, bis er schließlich ein festes Amt als königlicher Ausrufer bekommt. Nun kann er auch heiraten, und zwar heiratet er eine Magd des Erzpriesters von der Kirche San Salvador. Bald munkelt man allerlei in der Stadt über Lazarillos Frau. Aber durch Drohungen bringt Lazarillo alle zum Schweigen und läßt sich sein Glück nicht stören.

Das Grundsätzliche an der Technik dieses Romans, das Aneinanderreihen pikaresker Abenteuer reizte zur Nachahmung. Es entstanden Lazarilladen, wie später die Robinsonaden entstanden, so der „Lazarillo de Manzanares“ des Juan Cortés (1620). Das Verdienst aber, den Schelmenroman ausgebaut und erweitert zu haben, gebührt Mateo Alemán y de Enero (1547—1614?), dem Verfasser des „Guzmán de Alfarache“ (erster Teil 1599, zweiter Teil 1604). Freilich in der Herstellung einer Serie pikaresker Erlebnisse ist Mateo Alemán nicht erfinderischer als der Verfasser des Lazarillo; er hat seinem Helden lediglich gemeinere Züge verliehen und ihm einen Stich ins Verbrechermäßige gegeben. Um aber sein Buch als ein moralisches hinzustellen, hat er zwischen die Erlebnisse Guzmáns langatmige moralische Betrachtungen eingeschoben, die langweilig wirken würden, wenn nicht gerade auf sie eine wohltuende Stilpflege verwandt wäre, die den geschmackvollen Leser hindert, sie zu überschlagen, um zum nächsten Abenteuer Guzmáns zu eilen. Um seinem Buche einen ansehnlichen Umfang zu ver-

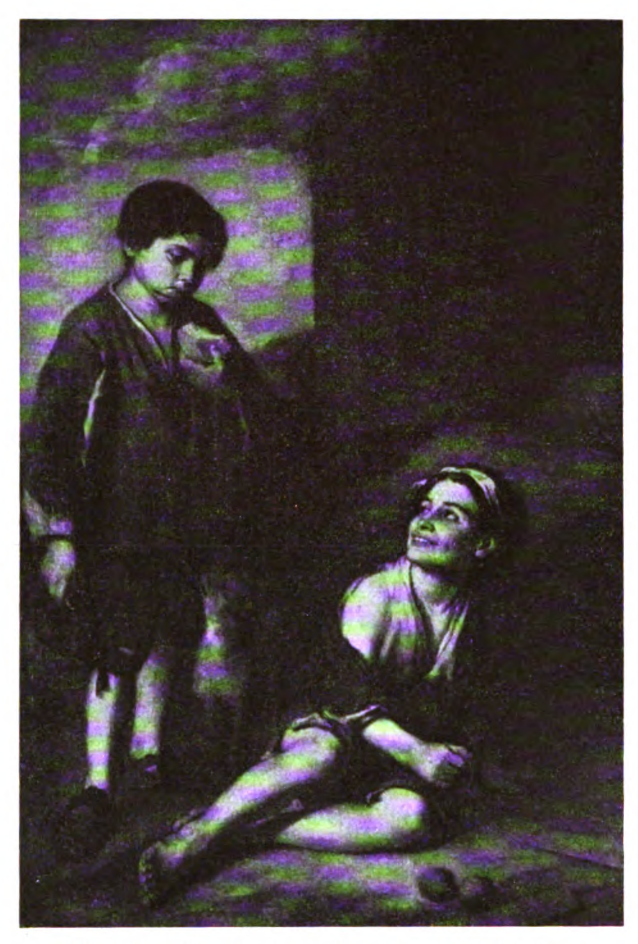
leihen, hat es Alemán ferner für zweckmäßig befunden, in ziemlich aufdringlicher Weise seinem Roman drei novellenartige Erzählungen einzupressen, eine Manier, die auf einer Verkennung des Wesens der sogenannten Rahmenerzählung beruht und der auch Cervantes nicht entgehen sollte. Während so der Guzmán de Alfarache in der eigentlichen Handlungsführung lediglich quantitativ über den Lazarillo hinauskommt und die erwartete Variierung der pikaresken Abenteuer durch moralphilosophische und novelleske Einschiebsel ersetzt, ist er der einfachen Sprache des Lazarillo durch seine Darstellungsweise überlegen, die alle Register der Wortkunst zieht und in Bildern, Vergleichen, Wortspielen, Ausdruckswahl die Nähe des Don Quijote ahnen läßt. Von dem buntscheckigen Aussehen des Romans, der sich gleichsam aus verschiedenfarbigen Flicken zusammensetzt, einen Begriff zu geben, ist nicht leicht.

PRIMERA PARTE
DE LA VIDA
DEL PICARO
GVZMAN DE
Alfarache.
COMPVESTA POR MATHEO
Aleman, criado del Rey Don Felipe. III.
nuestro Señor, y natural vezino
de Seuilla.
Dirigida à Don Francisco de Rojas, Marques de Poza, Señor de la casa de Monçon, Presidente del Consejo de la hazienda de su Magestad, y tribunales della.
Con Licencia del Ordinario.
Impresso en Barcelona en casa Sebastian de Cormellas. Año 1599.
A costa de Angelo Tabano Mercader de Libros.

118. Titelblatt des „Guzmán de Alfarache“ von Alemán y de Enero. Erstausgabe des ersten Teils. *

Guzmán führt den Namen seiner Mutter und heißt de Alfarache nach dem bei Sevilla gelegenen Landgute seines vermutlichen Vaters. Zwölf Jahre alt läuft er eines Freitags abends seiner Mutter aus dem Hause, treibt sich in den Schenken an der Landstraße herum und gerät in die Gesellschaft eines Maultiertreibers, dem er bei dem Transport seiner Tiere hilft. In einem Wirtshaus riskiert er, als Dieb verhaftet zu werden, kann sich aber rechtfertigen, um der Bestrafung zu entgehen. Zu Guzmán und dem Maultiertreiber gesellen sich auf der Landstraße zwei Geistliche, von denen der eine zur Abkürzung des Weges die Geschichte von Osmín und Daraja erzählt (erste eingeschobene Novelle). Als die Geschichte zu Ende ist, sind sie in Cazalla angekommen, wo jeder seines Weges geht. Guzmán begibt sich nach Madrid in der Absicht, ein echter 'pícaro' zu werden. Er verdingt sich einem Koch, bestiehlt einen Krämer und verlegt sich auf galante Abenteuer. In Almagro läßt er sich als Soldat anwerben, wird Ordonnanz bei einem Hauptmann und zieht mit diesem nach Italien. In Genua, woher sein Vater stammte, sucht er Verwandte auf. Doch eine gewisse Sehnsucht treibt ihn nach Rom. Er beginnt dort ein typisches Bettlerleben, läßt sich in allen Tricks der Bettlerzunft unterweisen und malt sich Wunden an, um das Mitleid der Passanten zu erregen. Dies gelingt ihm denn auch bei einem Kardinal, der ihn in sein Haus aufnimmt und pflegen läßt. Zwei Ärzte, die er mit der Heilung Guzmáns betraut, merken zwar den Betrug, lassen den Kardinal aber nichts davon wissen, um ihrerseits sich ihre angebliche Heilkunst ordentlich bezahlen zu lassen. Guzmán wird dann Page des Kardinals und spielt den Unterbeamten im Haushalt des Prälaten manchen Streich, worüber der Kardinal herzlich zu lachen pflegt. Leider läßt er sich aber auch Konservendiebstähle zuschulden kommen. Er verliert seine Stelle und tritt nun in die Dienste des französischen Gesandten. Bei diesem erscheint eines Tages ein neapolitanischer Edelmann und erzählt die Liebesgeschichte von Dorido und Clorinia (zweite eingeschobene Novelle). Damit schließt abrupt der 1599 erschienene erste Teil des Romans.

Der zweite Teil knüpft an Guzmáns Dienste beim französischen Gesandten an. Guzmán erlangt eine Art Vertrauensstellung, nimmt an festlichen Veranstaltungen und Unterhaltungen in der Gesandtschaft teil und spielt schließlich den Vermittler in einem Liebeshandel zwischen seinem Herrn und einer Römerin,



119. Der Würfelspieler. Gemälde von Murillo. Dulwich, Galerie.

Realismus in der spanischen Malerei des 17. Jhs., der dem Milieu des Abenteurer- und Schelmenromans in der zeitgenössischen Literatur entspricht.

was aber mit einer Bloßstellung des Gesandten durch Guzmáns Ungeschicklichkeit endet. Guzmáns Stellung selbst ist unhaltbar geworden und er verläßt fluchtartig Rom, um in Florenz sein Glück zu versuchen. Seine nach Siena vorausgesandten Koffer werden ihm geraubt. Nichtsdestoweniger schließt er mit einem Hauptschuldigen an dem Diebstahl, Sayavedra, Freundschaft und bedient sich weiterhin der Schläue dieses Schelms, der ihn nach Florenz und Bologna begleitet. Dort gerät Guzmán ins Gefängnis; nach seiner Entlassung zieht er mit Sayavedra nach Mailand. Sayavedra hat dort einen Kaufmannslehrling zum Freund. Mit dessen Hilfe und Guzmáns Einverständnis wird ein riesiger Diebstahl inszeniert, der die Flucht aus Mailand notwendig macht. Der unrechtmäßig reich gewordene Guzmán wird bei seinem nun erfolgenden zweiten Aufenthalt in Genua von den Verwandten mit offenen Armen aufgenommen und die Verwandten wollen sich an den einst verschmähten Pícaro gar nicht mehr erinnern. Aber sie werden von ihrem sauberen Neffen betrogen, belogen und bestohlen, und bevor sie nach ihm fahnden können, ist er mit Sayavedra auf der Galeere eines befreundeten Kapitäns nach Spanien entflohen. Ein Seesturm entsteht während der Überfahrt, Sayavedra ertrinkt. Als wieder Windstille eingetreten ist, muß ein Matrose die unterhaltsame Geschichte von der keuschen Dorotea und dem Verführer Claudio erzählen (dritte eingeschobene Novelle). In Barcelona wird gelandet. Den Guzmán führt sein Weg nun nach Zaragoza und Madrid, wo er sich verheiratet. Nach einigen Jahren stirbt indessen bereits seine Frau. Nun begibt er sich auf die Universität Alcalá de Henares, um Philosophie und Theologie zu studieren. Aber gerade vor den Weihen stehend verheiratet er sich zum zweiten Male. Aus niederträchtigen Liebesverhältnissen seiner Frau fließt Guzmán Reichtum und Wohlleben zu, bis ein nichtbegünstigter Verehrer das saubere Ehepaar aus Madrid vertreibt. Nun geht es nach Sevilla, wo Guzmán seine Mutter wiedersieht und wo seine zweite Frau mit einem italienischen Kapitän entflieht. Guzmán sinkt immer tiefer, wird Gewohnheitsdieb, verhaftet, ins Gefängnis geworfen und schließlich Galeerensklave. Wegen eines vermeintlichen Diebstahls halb tot geschlagen verbringt er auf der Galeere fürchterliche Jahre, bis er nach Aufdeckung einer Verschwörung unter den Mitgefangenen seine Freiheit wieder erhält. Ein vom Verfasser angekündigter dritter Teil blieb ungeschrieben.

Aus der Bearbeitung des Guzmán de Alfarache in zwei dicken Büchern wird klar, daß der schon beim Lazarillo festgestellte Kern des Schelmenromans, aus dem die Abenteuer herauswachsen, einer inneren Entwicklung nicht fähig ist. Natürlich konnte man die Abenteuer auch in weniger überlegter Weise häufen, wie dies Juan Martí mit seinem Plagiat an Alemán (La Segunda Parte de Guzmán de Alfarache, 1601) bereits gemacht hatte, oder man konnte sie auf eine weibliche Person, eine pícara, übertragen, wie dies López de Úbeda mit seiner Pícara Justina 1605 getan hat. Allein die Darstellung Alemáns blieb die farbigste und

die geistreichste, und von ihm, nicht von irgendwelchem seiner Nachahmer, führt eine gerade Linie zu Quevedo und zu Lesage.

Eine der von Alemán in seinen Guzmán eingeflochtenen Novellen, nämlich die von Osmín und Daraja, ist eine sogenannte Maurenerzählung und zeigt uns eine neue Geschmacksrichtung der spanischen Erzählungskunst im 16. Jahrhundert. Die kriegerischen wie die friedlichen Berührungen der Spanier mit den jahrhundertelang im Süden ansässigen Mauren und ihren fremden Sitten und Gebräuchen boten Gelegenheit, das Leben an einem Punkt zu fassen, wo sich Wirklichkeit und Romantik aufs innigste verflochten. Die in Ritter- und Hirtenroman gepriesene Hochherzigkeit, die Waffenstärke und der Edelmut, romantische Liebes- und Ehrenhändel zwischen Christen und Mauren, Turniere und Grenzguerrillas, sie waren hier reine Wirklichkeit geworden und boten Anlaß zum poetischen Bericht großenteils wahrer Geschichten. So entstanden einsereits die Maurenromanzen und andererseits die historischen Maurennovellen. Das Muster einer solchen von hohem künstlerischen Wert ist die in einer vermutlich zweiten Fassung von Villegas überlieferte Geschichte vom Abencerrajen Abindarráez und der schönen Jarifa (Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa, 1565). Diese feinsinnige Geschichte, wo Mannesmut und Liebestreue in edelster Form ihre Verherrlichung finden, erzählt, wie der zu seiner Hochzeit reitende Abindarráez im Grenzgebiet dem Alcayden Rodrigo de Narváez in die Hände fällt und besiegt und gefangen wird. Seine Bitte um dreitägigen Urlaub zur Heimführung der Braut wird ihm gewährt, und treu seinem Versprechen kehrt er pünktlich mit Jarifa, seinem angetrauten Weibe, in die Gefangenschaft zurück, worauf ihm für seine Ritterlichkeit von Rodrigo die Freiheit geschenkt wird.

Eine Art maurischen Kulturromans größeren Stils schrieb Ginés Pérez de Hita (1544? bis 1619?) in seinen „Guerras civiles de Granada", einem in zwei ungleichartige Teile zerfallenden Werke. Der zweite Teil (1597) ist ein ausführlicher, etwas novellenhaft gestalteter, im Grunde aber doch durchaus historischer Bericht über den Moriskenaufstand 1568. Der erste Teil (1595) aber ist ein historischer Roman, dem zwar ein zentraler Held wie eine innere Entwicklung fehlen, der jedoch eine Fülle lebendiger, hinreißender Schilderungen aus den letzten Jahrhunderten der Maurenherrschaft in Südspanien gibt und die stolzen Mauren Granadas in den farbigsten Situationen, unter sich als auch in ihrer Berührung mit den spanischen Christen, vorführt.

Daß es Ginés Pérez de Hita weit weniger um Geschichte als um Roman zu tun war, das dürfte schon durch die absichtlich scheingeschichtliche Einkleidung nach dem Vorbild der Ritterromane bewiesen sein, nach der Hita vorgibt, das arabische Original eines gewissen Abenhamín übersetzt zu haben, der nie existiert hat. Diese Fiktion ist dann in der Folge durch ein Bemühen um strengste Objektivität bei der Verteilung der Akzente auf Christen und Mauren aufrecht erhalten, wie sie z. B. in Schlachtenschilderungen (Alporchones) und Turnierbeschreibungen sich zeigt. Das Hauptinteresse — und daraus erklärt sich auch der Titel des Werkes — gehört natürlich den Zwistigkeiten der maurisch-granadinischen Adelsgeschlechter. Wilder als der Haß gegen die Christen und unversöhnlicher ist die Feindschaft zwischen den Zegríes und Abencerrajes, die bei Kampf und Turnier, bei den Ringelspielen und Saraos (Abendunterhaltungen) in Erscheinung tritt. Sie beruht auf maßlosem Ehrgeiz und ungebändigter Eifersucht. Die eigentliche epische Leistung des Autors ist die rein erfundene Vorgeschichte zu der historisch verbürgten Tatsache der Hinrichtung einiger Abencerrajen. Nach Pérez de Hita beschuldigen nämlich die auf die Vormachtstellung der Abencerrajen eifersüchtigen Zegríes einen Abencerrajen des Ehebruchs mit der Königin, aus welch ungeheuerlicher falscher Anklage der Untergang des Fürstengeschlechtes erfolgt.

Die Bedeutung der Maurenerzählung für die Entwicklung des spanischen Romans ist beträchtlich. Nirgends findet sich eine größere Belebtheit der Schilderung von Kämpfen, Festen und Trachten, nirgends eine vornehmere Gesinnung, nirgends mehr Lokalfarbe, nirgends ein geglätteterer und edlerer Stil.

Der psychologische Roman, die verinnerlichte Liebesgeschichte, die in den verschiedenen abendländischen Nationalliteraturen auf den spätgriechischen Roman zurückgeht, in der Renaissanceliteratur in dem lateinischen Roman Euryalus und Lucrezia des Enea Silvio Piccolomini ihren vorläufig höchsten Gipfel erreicht hat, und die bekanntlich in Italien von Boccaccio schon vorher mit Erfolg gepflegt worden war, ist in dem ganz anders interessierten Spanien des 16. Jahrhunderts nur sehr ansatzweise vorhanden. Man mag die schon als Drama gewürdigte dramatische Novelle Celestina hier erwähnen oder die 'Cuestión de amor' (1513?), jenes anonyme Buch, das in neapolitanischer Umwelt zwei Kavaliere die Streitfrage erörtern läßt, ob der Liebhaber, dem die Geliebte gestorben ist, der unglücklichere sei oder jener, dem die lebende Freundin keine Erhörung schenkt. Diese Diskussion zwischen den Kavalieren Vasquirán und Flaminiano ist romanhaft eingekleidet. Sie erörtern ihre Frage, an der eine ganze Hofgesellschaft interessiert ist, nicht nur mündlich, sondern auch in Briefen, die nach Ausbruch eines Krieges nötig werden, in dem Flaminiano schließlich fällt. In Briefen unterhalten sich auch zwei Liebende in dem Roman des Juan de Segura 'Proceso de cartas de amores que entre dos amantes pasaron' (1548). Problem und Form der neuen Heloïse und des Werther sind hier um mehr als zwei Jahrhunderte vorweggenommen. Ist hier notwendig durch die fingierten Selbstberichte eine vertieftere Gefühlsanalyse bedingt, so kommt eine verfeinerte Psychologie auch zur Geltung in dem byzantinischen Roman „Clareo y Florisca" (1552) des Alonso Núñez de Reinoso, in dem die inneren Kämpfe zweier Liebenden geschildert werden, die sich über alle Mühen, Gefahren und Trennungen hinaus treu blieben. Am höchsten aber steht wohl an feiner und dazu echt spanischer Seelenerfassung die „Selva de Aventuras" (1565) des Jerónimo de Contreras, ein Roman, in dem Arbolea ihren Luzmán verlassen muß, weil sie eine innere Stimme ins Kloster ruft und Luzmán nach Jahren innerer Pein Einsiedler wird.

Die eigentliche kurze Erzählung, die wir im allgemeinen Novelle zu nennen pflegen und die man in Spanien mit dem Namen Novela corta bezeichnet, zeigt unter dem Einfluß der italienischen und französischen Renaissancenovellistik zunächst eine Entwicklung, die nicht nur den Vorbildern, sondern auch der spanischen Novelle des Mittelalters (Conde Lucanor) gegenüber sehr unvorteilhaft aussieht. Das hängt damit zusammen, daß die vorcervantinischen Novellisten im Gegensatz zu den Romanciers so sehr den Gesichtspunkt der Unterhaltung in den Vordergrund stellen, daß sie darüber die Pflege der Form nahezu gänzlich vernachlässigen. Aus diesem Tatbestand heraus ist es auch ganz erklärlich, daß sich Cervantes als den ersten rühmte, der moderne Novellen in spanischer Sprache geschrieben habe. Aus geschichtlichen Gründen verdienen indessen als Nachahmer des Decamerone Erwähnung Torquemada und Timoneda. Besonders die zwei Novellensammlungen Timonedas († 1583) erfreuten sich zeitweiliger Beliebtheit. Sie führen den Titel: „Nachtisch und Wegzehrung" (El sobremesa y alivio de caminantes) sowie „Märchen" (Patrañas). Timoneda war weit davon entfernt, die besonders geartete Kunstform der italienischen Renaissancenovelle zu erfassen. Das Gleiche gilt von den schlechten spanischen Boccaccioübersetzern. Man glaubte noch, auch bei literarischer Stoffentlehnung, Unterhaltung, Scherz und Weisheit in volkstümlicher Art darbieten zu dürfen, wie es in der Tat Melchor de Santa Cruz in seiner 'Floresta española de apotegmas y sentencias' (1574) gemacht hat. Man verwechselte die Novelle mit der Anekdote.

VI. DIE NICHTNOVELLISTISCHE PROSA VOR CERVANTES

Ein dankbares Feld zu ihrer Entwicklung fand die Prosa auf dem Gebiete der Geschichtschreibung. Allerdings war diese Entwicklung eine langsame. Noch etwas schwerfällig-mittelalterlich in Methode und Stil, in der schwunglosen Aufzählung und Aneinanderreihung mutet die große Chronik des Geschichtschreibers Karls V. Florián de Ocampo (1499?—1555?) an, die unter dem Namen Crónica general de España erschien und von Ambrosio de Morales (1513—1591) auf Grund tüchtiger Quellenforschung fortgesetzt wurde. Der erste eigentliche große Geschichtschreiber aber, der mit sinnvoller Verknüpfung der Ereignisse eine fesselnde Darstellung paart, ist der Pater Juan de Mariana (1535—1624). Von seiner bis auf Karl V. reichenden lateinischen Historia de rebus Hispaniae gab er eine formvollendete spanische Umarbeitung (1601) unter dem Titel Historia de España. Diese Geschichte enthält eine Fülle von Schilderungen, die in ihrer konkreten Anschaulichkeit sich dem Leser tief einprägen, so z. B. den Bericht über Gefangennahme und Tod des Grafen Don Alvaro de Luna (Lib. XXII). An stilistischer Darstellungskunst historischer Ereignisse wird Mariana noch übertroffen von dem berühmten Staatsmann, Dichter und Humanisten Don Diego Hurtado de Mendoza (1503 —1575). Schriftstellerisch schon durch seine Abkunft veranlagt als Urenkel des Marqués de Santillana, in Granada selbst erzogen und aufgewachsen, unter der Leitung des Humanisten Pedro Mártir de Angleria zu einem gründlichen Kenner der lateinischen, griechischen und arabischen Sprache geworden, nach einer großartigen politischen Laufbahn, die ihn vor allem zum kaiserlichen Gesandten in Venedig und zum Vertreter Karls V. beim Tridentiner Konzil gemacht hatte, setzte es sich Mendoza zur Aufgabe, aus allernächster Nähe der Ereignisse selbst, in seiner Heimat Granada, den tragisch-romantischen Maurenaufstand vom Jahre 1568 zu schildern. Unter den günstigsten sachlichen wie künstlerischen Voraussetzungen entwirft er ähnlich Pérez de Hita ein kritisches und zugleich menschlich warmes Bild dieser Erhebung der von Philipp II. drangsalierten Moriscos in seiner stilistisch an Sallust angelehnten Guerra de Granada. Kein zweiter hat sich mit ähnlichem Geschick der Aufgabe einer historischen Einzelschilderung entledigt, obgleich diese sehr in Schwang kamen, wie die Guerra de Alemania des Luis de Avila y Zúñiga († 1572) oder die Guerras del Emperador des Martín García Cereceda beweisen.



120. Don Diego Hurtado de Mendoza. Zeitgenössischer Kupferstich eines unbekannten Meisters. (Nach Revue Hispanique XXIII.)



121. Allegorische Verherrlichung der Entdeckungsfahrten des Amerigo Vespucci. Nach einer Zeichnung von Stradanus, gestochen von J. Galle i. J. 1521.

Einen gewissen darstellerischen Reiz haben infolge ihrer Neuheit und ihres exotischen Hintergrundes auch die Werke, die sich aus der jungen Kolonialpolitik ergaben. Dazu gehören z. B. die mexikanischen Briefe des Hernán Cortés an Karl V. Zum Geschichtschreiber Mexicos wurde Cervantes de Salazar (1514—1575), zu dem Neugranadas Juan de Castellanos (1522—1607), zu dem Venezuelas P. Aguado, zu dem Perús der bekannteste dieser Schriftsteller, Garcilaso el Inca (1540—1615). Der große Kolonialhistoriker Spaniens aber, der umfassend, modern und kritisch ist, dafür es aber bisweilen an Formpflege fehlen läßt, ist Antonio de Herrera y Tordesillas (1549—1625). Die Entdeckungsfahrten und die kolonisatorische Tätigkeit seines Volkes zu verewigen, das ist die Absicht seiner 'Historia de los hechos de los Castellanos en las islas y tierra firme del mar océano'. Das Werk ist auch unter den kürzeren Titeln 'Decadas de las Indias' und 'Historia de las Indias' bekannt. Ohne die Pedanterie strengster Chronologie der Einzelheiten und die unbekümmerte Wiederholung gleicher Vorkommnisse, Motive und Schilderungen, die bis in die Details von Satz und Wort gehen, könnte man manches seiner Kapitel spannend nennen, z. B. das von der Landung des Columbus.

Nächst der geschichtlichen nahm auch die religiöse Prosa im 16. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung. Die aufblühende mystische Bewegung, die nach eigenen einheimischen Ansätzen wohl durch die lateinischen Schriften der mittelalterlichen Mystiker neu gespeist wurde, drängte zu literarischem Ausdruck. Das Ambiente der Gegenreformation

brachte Glaubensvertiefung und asketische Erneuerung. Während Juan de Avila (1500—1569), eine Art Vorläufer wie San Ignacio de Loyola, in scholastischer Sprachbändigung seinen 'Epistolario espiritual para todos estados' schrieb, ist ein treues Abbild ekstatisch-religiöser Begeisterung die Prosa seines Schülers Fray Luis de Granada (1504—1588). In seinen mystischen Predigten und Abhandlungen, vor allem in seiner 'Guía de pecadores' und seinem 'Símbolo de la fe' führt er eine hinreißende Sprache. Sie sprüht von einer Fülle rhetorischer Antithesen, anschaulicher Vergleiche, von ursprünglicher Bewegung der Diktion, die sich in einer Häufung von Worten, Wendungen, Frage- und Ausrufesätzen äußert, daß man schon die stilistische Wegbereitung für Cervantes herausfühlt. In der gleichen Richtung, der Umsetzung ekstatischer Schau in ekstatischen Stil, bewegt sich die Prosa des Dichter-Mystikers Fray Luis de León und die des Fray Diego de Estella (1524—1578). Weich und süß ist die Sprache des Fray Juan de los Angeles. Die größte Bedeutung für die Entwicklung der kastilischen Sprache haben jedoch die Schriften der größten Heiligen des Jahrhunderts, der Santa Teresa de Jesús aus Avila (1515—1582) oder, wie sie mit ihrem eigentlichen Namen hieß, der Teresa de Cepeda y Ahumada. Wunderbar wie diese Frau als Heilige ist, ist sie auch als Schriftstellerin. Mit einer verblüffenden Klarheit, Einfachheit und Sachlichkeit, in dem, wie der Spanier sagt, vorbildlichsten estilo castizo hat Santa Teresa in ihrer Autobiographie, 'El Libro de su vida' (1562) die erregtesten Ekstasen, Visionen und Verzückungen wiedergegeben, ein Zeichen, wie sehr ihr das Heilige zur Selbstverständlichkeit geworden war und wie fern ihr hysterische Exaltationen lagen. Auch durch andere Werke, wie 'El Camino de la Perfección', 'El Castillo interior' usw. hat sie die kastilische Prosa bereichert. Der Mystiker San Juan de la Cruz (1542—1591), den wir schon als Dichter kennen lernten, hat seine dunklen Dichtungen mit erklärenden Prosakommentaren versehen (Noche oscura del alma u. s. w.).



122. Die Verzückung der hl. Theresa von Lorenzo Bernini. Rom. S. M. della Vittoria.

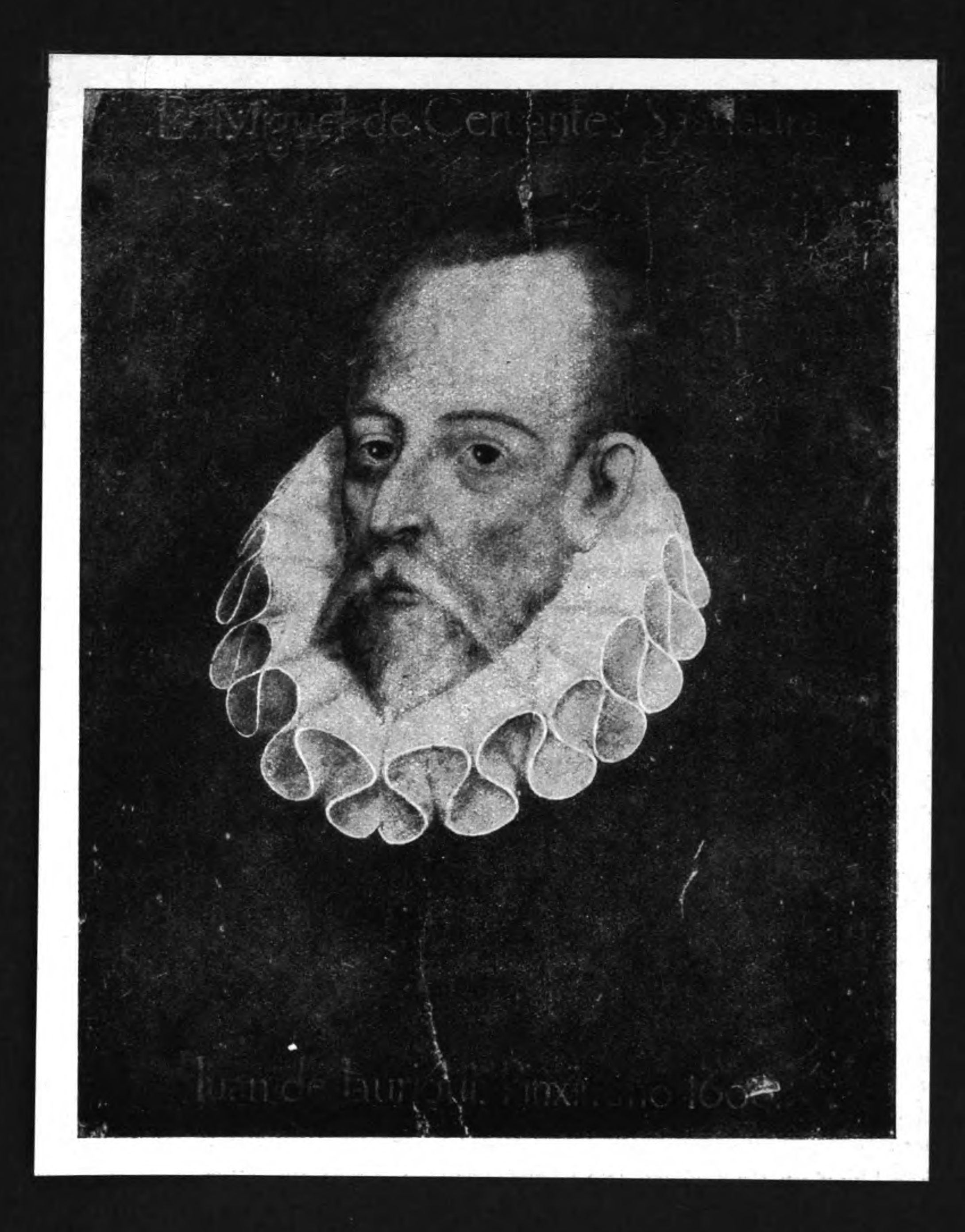
Die didaktische Prosa jener Zeit hat das Verdienst, durch die Wahl des Dialoges als Erörterungsform brennender ästhetischer, ethischer, politischer Fragen, zur gesellschaftlichen Verfeinerung und ungezwungenen Natürlichkeit der Sprache beigetragen zu haben. Angeregt

wurde diese Form vor allem durch zwei italienische Werke, nämlich die Platonischen Liebesdialoge des spanischen Juden Judá Abrabánal († 1520), der unter dem Namen Leone Ebreo bekannt ist, sowie den Cortegiano des Castiglione, der 1534 von Boscán ins Spanische übersetzt wurde. Diese Werke dienen dem Theoretiker der Kunst Francisco de Holanda zum Vorbilde, wenn er in seinen Diálogos de la pintura (1548) Michelangelo, Vittoria Colonna und andere Zeitgenossen über Malerei, Architektur und Poesie plaudern läßt, und so ohne daß sie es merken, seinen Landsleuten den italienischen Kunstgeschmack aufoktroyiert. Der der Heterodoxie verdächtigte Juan de Valdés († 1541) übt in einem gescheit erfundenen und formvollendeten Dialog zwischen Merkur und Charon (Diálogo de Mercurio y Carón) politisch-religiöse Kritik an den Zeitverhältnissen. In seinem Diálogo de la lengua würdigt er als der erste Spanier Sprachleben und Stilkunst einer interessanten Betrachtung. Der Bischof Antonio de Guevara († 1544) aber versucht in seinem Marco Aurelio, in dem er die übergepflegte sprachliche Form den Inhalt (Fürstenerziehung, Regierungskunst) überwuchern läßt, zum ersten Male das humanistische Stilvirtuosentum, das, sich auf Cicero und Isokrates berufend, eine Renaissancerhetorik bewußt züchtet. Diese hat zwar das Verdienst, auf die unerschöpften Möglichkeiten der spanischen Sprache hingewiesen zu haben, aber mit ihrem philologischen L'art pour l'art-Prinzip hat sie schon den Gongorismus embryonal begründet.

VII. MIGUEL DE CERVANTES (1547—1616)

Als die spanische Sprache dank der Bemühungen tüchtiger Poeten und vor allem gewandter Prosaisten zur Reife gediehen war, erschien Miguel de Cervantes Saavedra auf dem Plane. Er bedeutet für Spanien etwa das, was Dante für Italien, Shakespeare für England, Goethe für Deutschland bedeutet: den poetischen Genius und die Verkörperung des Geistes der Nation. Und auch darin ist er den drei anderen Größten vergleichbar, daß er dem Geist seiner Nation in einem überragenden Werk zu gedrängter Objektivierung verhalf, in seinem Don Quijote. Und weil er es verstanden hat, mit diesem Don Quijote die Seele seines Landes und Volkes und den Geist seiner Zeit in den Körper einer vollendeten sprachlichen Ausdruckskunst zu bannen und weil es ihm weiter gelungen ist, darüber hinaus zugleich die absoluten Werte einer übernationalen Weisheit und Schönheit, einer weltveredelnden Sittlichkeit und unbegrenzten Menschlichkeit dichterisch zu gestalten, deshalb steht der Don Quijote in der Schatzkammer der Weltliteratur in einer Reihe mit der Göttlichen Komödie, dem Hamlet und dem Faust.

Wie aber alle großen Genies, wenn überhaupt, trotz ihrer überzeitlichen und übernationalen Bedeutung nur in streng historischer Eingliederung begriffen werden können, so ist es auch bei Cervantes. Ohne den belebenden Hauch der Humanität, der aus dem Italien der Renaissance nach Spanien herüberwehte, wäre die neue Gesinnung des Cervantes, die gewisse Fesseln nationaler und konfessioneller Engherzigkeit sichtlich sprengte, nicht zu verstehen; ohne die großen Ansätze zu einem modernen Roman, wie sie im Ritter-, Schäfer-, Schelmen- und Maurenroman vorlagen, ist deren Zusammenfassung, Fortführung und Vollendung bei Cervantes nicht zu erklären; ohne die sprachlichen Gestaltungsversuche, wie sie die Humanisten in Anpassung ans Latein, die Autores legos in Nachahmung der formvollendeten italienischen Epen, die Volksdramatiker durch eine schriftsprachliche Anpassung des volkstümlichen Realismus, die Kanzelredner durch einen neuen mystischen Stil unternommen hatten, der glänzendste lateinische Rhetorik mit volkstümlicher Schlichtheit versöhnte, ohne alle diese Vorarbeiten wäre Cervantes nicht denkbar. Dazu treten noch persönliche Lebensbedingtheiten, die uns erst



Cervantes. Das sog. Albiolporträt
(Aus Fitzmaurice Kelly, Cervantes)



beim Dichter selbst seine Entwicklungen und Hemmungen auf dem Wege zum Künstler verfolgen lassen.

Als Sohn des Rodrigo de Cervantes und der Leonor de Cortinas wurde Miguel de Cervantes Saavedra im Oktober 1547 als viertes Kind unter sieben Geschwistern geboren. Während sein Geburtstag nicht bekannt ist, steht als Tauftag der neunte Oktober fest. Die Taufe fand in der Pfarrkirche Santa María Mayor zu Alcalá de Henares statt. Über die Jugendjahre des Dichters sind wir schlecht unterrichtet. Der Vater, von Beruf Arzt, scheint auf jeden Fall ein ziemlich rastloses Wanderleben geführt zu haben. 1564 weilte er nachweislich in Sevilla. Ob sich damals der 17jährige Miguel bei ihm befunden hat, ist nicht festzustellen. Wahrscheinlicher ist es, daß sich der junge Cervantes mit der Mutter in Madrid befand, wo er wohl seinen Schulstudien oblag. Was wir im Jahre 1568 zum ersten Male vom 21jährigen Dichter hören, weist nämlich nach Madrid. In diesem Jahre starb die dritte Gemahlin Philipps II., Isabella von Valois, und zu ihrem Gedächtnis schrieb Cervantes als seine ersten Poesien eine Copla, vier Redondillen und eine Elegie. Diese wurden in einem Krankheits- und Todesbericht der Königin von dem Madrider Schulrektor Juan López de Hoyos abgedruckt und Cervantes wird bei dieser Gelegenheit von Hoyos „unser lieber Schüler" (nuestro amado discípulo) genannt.



123. Taufkirche des Cervantes in Alcalá de Henares.

Ein Jahr später, 1569, ist Cervantes in Italien. Wie er uns selbst in der Vorrede zu seinem Hirtenroman Galatea verrät, befand er sich dort im Dienste des römischen Kardinals Giulio Acquaviva, der ihn vielleicht mitgenommen hatte, als er im Jahre 1568 in päpstlicher Sondermission nach Madrid gekommen war. Wie der Auftakt eines Pícaro-Lebens mutet Cervantes' Kammerdienerstelle bei einem Kardinal an und wie eine pikareske so verstandene zweite Etappe, wenn der Dichter sich alsbald, dieser Beschäftigung überdrüssig, als Soldat anwerben läßt. 1570 gehörte er bereits dem spanischen Heere an, und ruhmvoll focht er am 7. Oktober 1571 an Bord der „Marquesa" in der Seeschlacht bei Lepanto auf dem linken Flügel der christlichen Flotte. Dreifach wurde er verwundet durch feindliche Schüsse. An zwei Stellen der Brust erhielt er Verletzungen und die linke Hand wurde ihm total verstümmelt. Vermutlich im Lazarett von Messina geheilt, erscheint er 1572 zu Neapel unter dem Befehl des Don Manuel Ponce de León. 1573 nimmt er im Regiment Figuerroa an der Unternehmung gegen Tunis teil und kehrt darnach in Garnison nach Sardinien zurück. Cervantes versuchte es, sich im Heeresdienste zu höheren Stellen hinaufzudienen, ist nach fünfjähriger Dienstzeit (1574) jedoch nur soldado aventajado unter dem Herzog von Sessa, dem Vizekönig von Italien. Mit Anerkennungs- und Empfehlungsschreiben von seinen Vorgesetzten, Don Juan de Austria und dem Herzog von Sessa, versehen, will er sich im Jahre 1575 zusammen mit seinem Bruder Rodrigo an Bord einer Galeere (El Sol) nach Spanien zurückbegeben. Da wird die Galeere auf der Höhe von Les Saintes Maries von einer türkischen Galeere unter Führung des albanesischen Renegaten Arnaute oder Dali Mami gekapert und Cervantes samt seinem Bruder werden gefangen genommen; der Unglückstag ist der 26. September.

Von Dali-Mami nach Algier verschleppt, beginnt nun Cervantes ein fünfjähriges Sklavenleben. Ein Mitgefangener (Dr. Antonio de Sosa) erzählt, daß er sich sein Los durch Dichten erleichterte und zwar soll er religiöse Poesien zu Ehren des Heilands, der heiligen Jungfrau und des heiligsten Sakramentes geschrieben haben. Nicht weniger als vier Befreiungs- und Fluchtversuche hat er eingeleitet und sämtlich sind sie mißglückt. Die Familie des Dichters versuchte das Lösegeld aufzubringen, um ihn freizukaufen. Das war in

Anbetracht der Höhe des von Dali-Mami verlangten Betrages für Jahre hinaus unmöglich. Nachdem der Bruder Rodrigo, für den ein minder hohes Lösegeld verlangt war, 1577 die Freiheit erlangt hatte und ein erster Fluchtversuch mißlungen war, leitete Cervantes eine große Verschwörung ein unter den Gefangenen, um nun mit aller Gewalt auch den nicht Ausgelösten die Freiheit zu verschaffen. Allein die Verschwörer wurden entdeckt und der edle Cervantes erklärte sich für den Alleinschuldigen. Der Dey von Tunis schonte zwar das Leben des Mannes, der offenbar großen Eindruck auf ihn machte, kaufte ihn jedoch dem Dali-Mami ab und brachte ihn in strengsten Gewahrsam. Zwei neue Befreiungsversuche (1578 u. 1579) veranlaßten den Dey, den Gefangenen sogar an eiserne Ketten zu legen, eine Qual, die der Dichter fünf Monate lang zu erdulden hatte.

Endlich im Jahre 1580 gelang es den Trinitarier-Mönchen Antonio de la Bella und Fray Juan Gil durch unermüdliche Sammlung von Geldmitteln im Dienste der Gefangenenbefreiung für Cervantes das hohe Lösegeld (500 Escudos) aufzubringen und ihm noch vor seinem bevorstehenden Abtransport nach Konstantinopel die Freiheit zu schenken. Cervantes kehrte nun als freier, aber auch mittelloser Mann nach Madrid zurück. Er nimmt von neuem Kriegsdienste in Portugal und auf den Azoren. 1583 wieder in Madrid, freundet er sich mit Dichtern und Literaten an, wie Pedro de Padilla, Juan Rufo Gutiérrez und Luis Gálvez de Montalvo. Damals muß Cervantes seine Theaterstücke im klassizistischen Geschmack geschrieben haben, von denen nur noch neun dem Titel nach bekannt und zwei, Los Tratos de Argel und La Numancia, erhalten sind. In jene Zeit fällt auch des Dichters Liebeshandel mit Ana Franca de Rojas, die die Mutter seiner einzigen Tochter Isabel de Saavedra wurde. Ende 1583 hatte Cervantes seinen ersten Prosaroman „La primera parte de la Galatea" beendet. Er erhielt die Druckerlaubnis und verkaufte sie an den Verleger Blas de Robles, 1584. Im gleichen Jahre verheiratete er sich mit der achtzehn Jahre jüngeren Catalina de Salazar y Palacios zu Esquivias, deren Heimatdorf, unweit Madrid (12. Dez. 1584).

Lebenssorgen und Geldnot kennzeichnen von nun an das Leben des Cervantes. Gaspar de Porras, der ihm seine Theaterstücke abnahm, konnte ihm so wenig wie der Verleger Robles seine Not lindern. So versucht Cervantes nebenher als Kaufmann noch Geld zu verdienen und taucht in dieser Eigenschaft 1585 in Sevilla auf. Dort verschafft man ihm in Würdigung seiner Lage einen Beamtenposten. Seit 1587 ist er Getreidekommissar (für die Armada) und bewerkstelligt Getreideeinkäufe in Ecija, Castro del Río, Espejo und La Rambla. Nun tritt die Literatur hinter die Getreide- und Ölkäufe zurück und aus der Sevillaner Zeit des Cervantes stammen lediglich zwei Oden auf die unglückliche Armada 1588 und eine Romanze, Los Celos 1591. Allerlei Unregelmäßigkeiten, die sich aus der Tätigkeit des an einen Alltagsdienst geketteten Genies ergaben, brachten Cervantes mit den Strafgesetzen in Konflikt und sie vermehrten sich, als sich zu Cervantes' Obliegenheiten die Einkassierung von Geldern in dem Gebiet von Granada gesellte (1594). Ein Fehlbetrag von über zweieinhalb Millionen, für dessen Aufbringung sich kein Bürge fand, brachte Cervantes gefängliche Einziehung in Sevilla 1597. Dasselbe Geschick scheint ihn nochmals 1602 getroffen zu haben.

Das einzige Gute, das die Vergewaltigungen des Genius durch die Pedanterie der Justiz mit sich brachten, war, daß der Dichter im Gefängnis jeweils Muße fand, den Geist auf andere Dinge als Weizen, Öl und Geld zu richten. Als Cervantes 1604 in Valladolid erschien, hatte er schon große im Gefängnis geschriebene Teile des „Don Quijote" dorthin mitgebracht. Obwohl der erste Teil des Don Quijote erst 1605 veröffentlicht wurde, wird er vorher handschriftlich bekannt gewesen sein, da ihn Lope de Vega in einem Brief aus Toledo schon im Jahre 1604 erwähnt. Kaum der freudigen Anerkennung froh geworden, den der Don Quijote gleich bei seinem Erscheinen gefunden hatte, wurde Cervantes dank seiner Menschenfreundlichkeit in einen üblen Handel verwickelt. Vor dem Hause seines Mietgebers Gaspar de Ezpeleta in der Calle del Rastro in Valladolid wurde im Sommer 1605 im Streite ein Mann erschlagen. Cervantes holte den Sterbenden von der Straße ins Haus und wurde dafür wegen Mordverdachts oder wenigstens Verdachts der Mitwisserschaft nebst verschiedenen Mitgliedern seiner Familie gefangengesetzt. Nach kurzer Zeit wieder freigelassen, brachte er sein Leben trotz des Erfolges des „Don Quijote", der lediglich Francisco de Robles, dem Verleger, zugute kam, in weiterer Armut in Valladolid zu. Wir hören erst wieder von ihm in Madrid.

Dort wohnt Cervantes im Jahre 1608 der Hochzeit seiner Tochter bei, die dem Vater durch ihren Lebenswandel viel Kummer bereitet hat. Weiter machten die immer noch nicht bezahlten Schulden aus der Zeit seiner Amtsführung dem Dichter viel zu schaffen. Doch scheint der Staat schließlich auf die Eintreibung verzichtet zu haben. Am 17. April 1609 trat Cervantes der neugegründeten Bruderschaft vom allerheiligsten Sakrament als Mitglied bei. Ferner schloß er sich gemeinsam mit seiner Frau dem dritten Orden an. Eifrig sah sich Cervantes nach einem Gönner um, der ihm eine ungetrübte Beschäftigung mit der Literatur ermöglicht hätte und er bewarb sich um eine Verwendung im Haushalt des als Mäzen bekannten

Grafen von Lemos, der eine Zeitlang auch Lope de Vega als Privatsekretär verwendet hatte, jedoch vergeblich (1610). Trotzdem so dem Dichter eine ungestörte Hingabe an die Literatur wieder nicht möglich wurde, erschienen 1612 die formvollendeten, abgeklärten Novelas ejemplares, die allerdings dem Grafen von Lemos, „dem Wohltäter", gewidmet sind. Darnach hat wohl Lemos den Dichter wenigstens aus der Ferne (Neapel) mit Geldmitteln unterstützt. Der ungefähr gleichzeitig mit den Novelas erschienene Viaje del Parnaso ist indes dem Ministersohn Rodrigo de Tapia gewidmet. Im Jahre 1614, als der Dichter eifrig am zweiten Teile des Don Quijote arbeitete, wurde er durch das Plagiat eines angeblichen Alonso Fernández de Avellaneda überrascht, der, durch den buchhändlerischen Erfolg des Cervantinischen ersten Teiles des Don Quijote gereizt, seinerseits eigenmächtig einen zweiten herausgab und mit seinem Machwerk dem zweiten Teil des Cervantes zuvorkam. Der zweite Teil des Cervantinischen Don Quijote, der auch mit Avellaneda abrechnete, gelangte erst 1615 zur Veröffentlichung. Zu gleicher Zeit befanden sich im Druck die 'Ocho comedias y ocho entremeses nuevos'. Es waren Theaterstücke im Lopeschen Nationalgeschmack, die Cervantes' Abkehr vom dramatischen Klassizismus bezeugen. Als Fragment mußte er den Reiseroman 'Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, Historia Setentrional' hinterlassen. Denn mit diesem Roman beschäftigt ist Cervantes am 23. April 1616 gestorben. Er wurde im Kloster der unbeschuhten Trinitarierinnen in der Calle de Cantarranas beigesetzt. Sein Grab ist, da jeglicher Grabstein fehlt, nicht mehr zu ermitteln. Seine Familie war bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts völlig ausgestorben.

Wie tief Cervantes in der literarischen Tradition und in dem Geschmack seiner Zeit verankert war, zeigt die Tatsache, daß er als erstes größeres Werk einen Hirtenroman schrieb, seine 1585 erschienene 'Galatea', zu der er obendrein zeitlebens eine Fortsetzung plante. Hier ist die obligate Mischung von Prosa und Versen, die episodenüberwucherte Handlung, die ländliche Staffage, das Schwärmen und Seufzen keinen Schritt über Montemayors Diana hinausführend. Der eingeschobene Canto de Caliope, eine berühmte Lobeshymne auf die zeitgenössischen Dichter, ist bewußte Nachahmung des Canto de Turia aus der Diana Enamorada des Gil Polo, die große Disputation über das Wesen der Liebe eine Wiedergabe der Ideen des León Hebreo. Die Haupthandlung ist äußerst spärlich: Der Schäfer Elicio liebt die schöne Galatea, aber sie wagt es nicht, auch von anderen wie dem Schäfer Erastro umschwärmt, diese Liebe sichtlich zu erwidern, da sie ihr Vater mit einem lusitanischen Schäfer verbinden will. Erst allmählich läßt sie Elicio in ihr Herz blicken, so daß er am Schlusse des Romans hoffen darf, der Ihre zu werden. Der Versuch, den Roman als die Liebesgeschichte des Cervantes selbst zu betrachten und in Elicio den Dichter, in Galatea aber seine Gattin Catalina de Palacios zu erblicken, muß als ebenso mißlungen gelten wie die Absicht, den Roman, lediglich mit Rücksicht auf seine sprachliche Abrundung, als die Krone des Hirtenromans hinzustellen. Interessant ist der Roman insofern, als er uns in den gebundenen lyrischen Partien Cervantes als Dichter zeigt und dessen betonten Geschmack für Garcilaso de la Vega verrät, neben dem er lediglich noch die volkstümliche Romanzendichtung schätzte.

Als Dramatiker schlug sich Cervantes auf die schlechtberatene Seite der Parteien seiner Zeit, indem er sich zum Anwalt der klassizistischen Tragödie gegen das nationalspanische Drama machte. Aus seiner Auffassung heraus schrieb er ziemlich vergessene Stücke (Los Tratos de Argel; Numancia). Er sah offenbar seinen dramaturgischen Irrtum im späten Alter ein und versuchte dann Lope nachzuahmen. Seine acht Komödien und seine witzigen acht Zwischenspiele legen davon Zeugnis ab. Aber jeder Versuch, Cervantes zum Dramatiker stempeln zu wollen, ist aussichtslos. Er war ein lediglich episch begabtes Genie (wie Shakespeare ein lediglich dramatisch begabtes) und deshalb hat er den Don Quijote geschrieben.

Wer zu wirklichem Erlebnisgenuß beim Don Quijote kommen will, der muß sich zunächst über seinen viel umstrittenen Sinn und seine Konzeption klar sein. Und deshalb muß vor allem betont werden, daß, unbeschadet der so naheliegenden makrokosmischen Ausdeutungsmöglichkeit des Romans als einer Schilderung des ewigen Konfliktes zwischen dem Idealismus

Fol. 1



PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO hidalgo don Quixote de la Mancha.

Capitulo Primero. Que trata de la condicion, y exercicio del famoſo hidalgo don Quixote de la Mancha.



N Vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que viuia vn hidalgo de los de lança en aſtillero, adarga antigua, rozin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, ſalpicon las mas noches, duelos y quebrãtos los Sabados, lantejas los Viernes algun palomino de añadidura los Domingos: conſumian las tres partes de ſu hazienda. El reſto della concluian, ſayo de velarte, calças de velludo para las fieſtas, con ſus pantuflos de

A lo

124. Beginn des Don Quijote in der Erstausgabe.

(Don Quijote) und dem Materialismus (Sancho, die Umwelt), dem Autor jeder Gedanke an eine bewußte Allegorie ferngelegen hat. Das Ewige und Allgemeingültige des Romans liegt nicht im Allegorischen, sondern in dem tief erfaßten Menschlichen, der tiefen Weisheit, die Volksweisheit ist, der abgeklärten Lebenserfahrung und Weltanschauung des Dichters, wie sie aus den grandios angelegten Charakteren und ihrer antithetischen Gegenüberstellung in einer kristallreinen, genialen, hochkünstlerischen sprachlichen Formung uns entgegentreten.

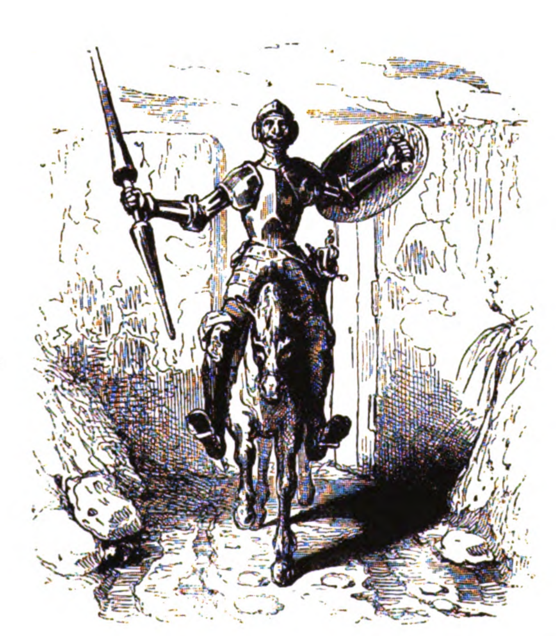
Historisch betrachtet ist alles Romangut, das vor dem Don Quijote bestand, in dieses Werk im Typischen aufgenommen. So der Schäferroman in den Episoden von Marcela und Grisóstomo einerseits, von Basilio und Quiteria in realistischer Färbung andererseits, die Liebesnovelle italienischer Prägung in der verwickelten Geschichte von Cardenio, Luscinda, Fernando und Dorotea, von der als eigene Novelle eingeschobenen Erzählung betont boccacciesk-psychologischen Charakters „El Curioso Impertinente“ ganz zu schweigen. Der Ritterroman ist Ausgangspunkt, Kommentar und Ironisierungsobjekt des Romans. Der Schelmenroman ist Gattungsvorbild.

Psychologisch betrachtet ist der Don Quijote die Auseinandersetzung eines unendlich abgeklärten Optimisten mit einer falschen Romantik seiner Zeit und zugleich die Parteinahme eines aristokratischen Geistes und Poeten für den echten Idealismus, der auch in einer falschen Romantik stecken kann, gegenüber proletarisch-materialistischem Alltagsgebaren, dem jeder Idealismus als lächerliche Verstiegenheit erscheint.

Ästhetisch betrachtet ist der Don Quijote ein Werk vollendetster Charakterisierungs- und Stilkunst, in der sich geniale Eigenschöpfung mit intuitiver Nachahmung der größten Sprachmeister der spanischen und italienischen Renaissance vereint. Don Quijote und Sancho Panza in ihrer gegensätzlichen Herausarbeitung bilden die Voraussetzung zu einer ständigen, bis in kleinste durchgeführten, in allen Formen und Farben schimmernden Antithese mit fortgesetztem Wechsel zwischen einer realistischen Sprache wunderbarster Natürlichkeit und









Klassische Don Quijote-Typen

Oben links: Fragonard, Handzeichnung. London, Britisches Museum. Oben rechts: Goya, Handzeichnung. Madrid
Unten: Johannot, Holzschnitte aus der Ausgabe 1836

einer ironisierend-schwülstigen, humorvollen Nachahmung ritterromanhaften Jargons, zwischen persönlich gefärbten Partien fein karikierender Beschreibung und objektiv gehaltenen Teilen sentenzenhafter Klarheit und Weisheit, zwischen Schilderungen, deren Sprache vom höchsten und reinsten Idealismus vibriert, und naturalistischen Ausmalungen derb-trivialer Szenen in einem diesen entsprechenden Ton. Alle diese Gegensätze vereint aber das tief menschliche, wohlwollend verständige Fühlen des Cervantes, das durch die schwunghaftesten Perioden im Munde des Ritters von der traurigen Gestalt, durch die anakoluthische Unbeholfenheit Sancho'scher Gassenweisheit und durch die Würdigungen der Verhältnisse, Charaktere, Gestalten, Erscheinungen seitens des Autors hindurchleuchtet. Riesiger Abwechslung in den einzelnen Stilmitteln steht eine weise Beschränkung in ihrer Verwendung gegenüber. Ihr Zusammenhalt durch die Gesinnungseinheit des Autors gewährleistet, macht den Gesamtroman statt zu einem stilwirren Kaleidoskop zu einem vielfarbigen klaren und harmonischen, einheitlichen Gewebe.

Quellenkritisch ist zu dem Roman folgendes zu bemerken. Bleibt Cervantes der Ruhm ureigenster Synthese, so ist er weit davon entfernt, die verschiedenen künstlerischen Schulen zu verleugnen, in die er gegangen ist. Sein sprachlicher Realismus stammt zum großen Teil aus der Celestina, seine Antithese aus dem Caballero Cifar, seine Natur- und Personenschilderung aus der Diana des Montemayor, seine Sittenschilderung aus dem Schelmenroman, sein 'Caballero andante'-Ton aus Amadís und Palmerín. Die grandios rhythmisierten Satzgebilde ciceronianischen Baues aber, die zickzackartig die schlichte Darstellungsprosa durchziehen, stammen von Boccaccio, aus dessen Decameron, aus seinem Ameto und seiner Fiammetta. In dieser eigenartigen Verbindung reinster kastilischer Natürlichkeit mit schwungvoller lateinisch-italienischer Größe verrät aber der von klassischer Bildung nicht sehr beschwerte Cervantes echtes Renaissanceempfinden, und es ist interessant, daß in den rednerischen Teilen seines Romans enge Berührungen vorhanden sind mit Fray Antonio de Guevara oder mit Pérez de Oliva. Scharfes Verständnis für falschen Sprachpomp beweist die auf Schritt und Tritt begegnende Ironisierung des Ritterstils. In der Farbigkeit des Erzählertones bei Cervantes scheinen sich Einflüsse vom Lazarillo und Guzmán de Alfarache sowie von Pérez de Hitas Guerras de Granada her mit solchen andersgearteten aus Ariost zu kreuzen. Bei der Kunst des Dialoges haben wiederum die Celestina und außerdem die Cervantes wohlbekannte Dramatik des Lope de Rueda und die Dialogkunst des Juan de Valdés Gevatter gestanden. Aus der Celestina stammt auch die Sprichwörterhäufung und Sentenzenfolge, obgleich letztere noch weiter zurückreicht, bis auf den Corbacho des Erzpriesters von Talavera.

Über die Entstehung des Don Quijote hat uns Menéndez y Pelayo in seinem genialen Aufsatz 'Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote' eine Geschichte der Konzeption, der Gestaltung und des Ausreifens des Romans gegeben, bei der er tief in die Werkstatt des Dichters hineinsieht. Nach ihm ist der Ausgangspunkt des Romans die Kritik und die Ironisierung der nahezu pathologisch gewordenen Begeisterung einer rückwärts schauenden Zeit für die unzeitgemäße Literaturgattung der Ritterromane. Einen konkreten Anhalt bekam diese Ironisierung in einem Bericht des Melchor Cano, daß ein Priester die Amadísgeschichten für reine Wahrheit gehalten habe; vielleicht auch in der einen Schritt weiter gehenden Bemerkung eines Don Gaspar Garcerán de Pinos, nach der ein Salmantiner Student über der Ritterbücherlektüre wahnsinnig wurde, vielleicht sogar in der Erzählung des Luis Zapata, nach der ein als friedlich bekannter Mann es sich plötzlich einfallen läßt, auszuziehen, um die Torheiten des Rasenden Roland nachzuahmen. Doppelte Torheit dieser

Art, naiver Glauben an die Wahrheit der Abenteuer der Ritterbücher und blindwütiges Ausziehen auf Abenteuer in nachahmender Begeisterung, sollten also das eigentliche Wesen Don Quijotes ausmachen. Die Abenteuer des Monomanen sollten eine Parodie der parodierbaren Abenteuer des Prototyps der Ritterromane, des Amadís, sein. Allein aus dem Zusammenprallen des tollen Ritters mit der realen Wirklichkeit, die er jeweils phantastisch-abenteuerlich deutet, ergeben sich ungeahnte poetische Möglichkeiten. Die quijotische Deutungs- und Scheinwelt zeigt sich gegenüber der gemeinen und wirklichen als die ideale und sympathischere, und an die Stelle des Lachens und des Mitleides, das man mit Don Quijote hat, tritt notwendig Respekt und Sympathie. Und diesen psychologischen Tatbestand weitet Cervantes aus, indem er hinter die anscheinende Tollheit des Hidalgo ein gerüttelt Maß alltagserhabener menschlicher Weisheit und tiefer Humanität treten läßt. So biegt der Dichter die parodierte Welt ritterlicher Romantik dahin um, daß sie an sich der gemeinen Wirklichkeit gegenüber doch die bessere und nur eine weltfremde, eine anachronistische Deutung tatsächlicher Verhältnisse darstellt. Die reine Menschlichkeit des Don Quijote übt eine erlösende Wirkung auf seine Umwelt aus. Aber die Abenteuerfülle des Don Quijote, an der sich die realistische Umwelt auf den Idealismus besinnt, bekommt auch für den Helden den naturgegebenen harmonischen Abschluß. Von Sansón Carrasco in seiner einzigen Wahnidee gebrochen und nach Hause geführt, erkennt er vor seinem Tode seine Torheit, zu der ihn lediglich die Lektüre der Ritterromane brachte, und mit einer Lehre der Gefährlichkeit absurder Bücher und in reiner Erkenntnis des richtigen Ausgleichs zwischen Ideal und Wirklichkeit geht er in die Ewigkeit hinüber.

Die Erlösung zum Idealismus, die Don Quijote an seiner Umwelt vollzieht, vollzieht sich aber in besonders konkreter Weise an Sancho Panza. Die erste Ausfahrt des Ritters ohne Knappen dürfte beweisen, daß Sancho Panza ursprünglich nicht als Person des Romans ins Auge gefaßt war. Die Schildknappen der Amadise und Palmerine waren meistens blasse nichtssagende Figuren ohne Bedeutung. Bezeichnend für das antithetische Gestaltungsgefühl des Cervantes ist es daher, daß er sich an den typisch realistisch gesehenen Ribaldo, den Schildknappen des Caballero Cifar, des ältesten Romanritters, erinnert. Sein Utilitarismus und seine Bauernschläue schienen Cervantes gerade geeignet, auf Sancho Panza übertragen, den naturgegebenen Gegensatz zu Don Quijotes Uneigennützigkeit und aristokratischer Weisheit zu bilden. Erst im Verlaufe des Romans entschied sich Cervantes dazu, dem Sancho Panza auch Cifars Charakteristikum des Redens in Sprichwörtern (in immer stärkerer Häufung) zu verleihen. Auch den äußerlichen Zug der Beförderung des Knappen zum Ritter hat Cervantes übernommen und sie in die zum imaginären Gouverneur abgeändert. Wichtiger aber als diese Äußerlichkeiten ist die Erziehung des Sancho Panza, die sich im Glorienschein der reinen Menschlichkeit seines Herrn vollzieht, und aus dem durchtriebenen, feigen, egoistischen, dummdreisten Bauern ganz allmählich einen aufgeschlossenen, ergebenen, dankbaren, geläuterten Diener und Freund macht, der in rührender Anhänglichkeit, in aufrichtiger Trauer und voller Selbstvergessenheit am Sterbebette seines Herrn steht und mit dem Pfarrer, Barbier und Baccalaureus die menschliche, ideale Größe des Sterbenden wehmütig bewundert, eine Größe, die ihn selbst durch das Dickicht einseitiger Tollheiten zu den reinen Höhen des Idealismus emporgeführt hat.

Der Inhalt des weltberühmten Romans ist der folgende:

Don Quijote, ein armer Landjunker aus der Mancha, den Kopf mit der Lektüre der Ritterbücher verwirrt, stellt sich aus Beständen einer alten Waffenkammer eine Rüstung zusammen, besteigt seinen Klepper

Rocinante, wählt sich im Geiste eine Minnedame Dulcinea und zieht auf Abenteuer aus. Eine Schenke, die er auf dem Wege findet, hält er für eine Burg und läßt sich von dem Wirt, in seinen Augen dem Kastellan, zum Ritter schlagen. Auf die Befreiung der Bedrängten bedacht, zwingt er einen Bauern, der seinen Jungen verprügelt, diesen zu schonen und zu begnadigen. Dem weltfremden Ritter genügt des Bauern Ehrenwort, das selbstverständlich nicht gehalten wird. Von einer Schar Toledaner Kaufleute verlangt er die Erklärung, Dulcinea sei die schönste Dame der Welt. Für diesen Wahnsinn wird er halb tot geprügelt. In diesem Zustande findet ihn ein Bauer, der ihn nach sechstägiger Abwesenheit nach Hause bringt. Von der Haushälterin und Nichte, die mit ihm zusammenleben, wird er in Empfang genommen, zu Bett gebracht und gepflegt. Bis zu seiner Wiedergenesung haben seine Freunde, der Pfarrer und der Barbier, nach gründlicher Musterung seiner Bibliothek alle verderblichen Ritterbücher verbrannt. Don Quijote glaubt, die Bücher seien verzaubert, und nicht im geringsten durch seine mißlungene erste Abenteuerfahrt gewitzigt, dingt er den Bauern Sancho Panza als Schildknappen für eine zweite. Heimlich brechen sie auf und geben sich unterwegs ritterlichen Zukunftsträumen hin. Windmühlen, die Don Quijote in der Ferne sieht, hält er für Riesen und greift sie an. Gegen die Verletzungen, die er sich dabei holt, zeigt er sich gleichgültig. Ein paar Benediktiner aut Maultieren und eine Kutsche auf der Landstraße verbinden sich seiner Phantasie zu einer Entführungsszene und er verlangt mit Waffengewalt die Freigabe der imagir ären entführten Dame. Deren Diener, ein hünenhafter Biskayer, setzt sich zur Wehr (hier führt der Autor die Fiktion ein, der Roman habe im angeblich arabischen Original geschrieben von Benengeli, eine Lücke), wird aber vom Junker überwältigt und übel zugerichtet. Aus Furcht vor Strafverfolgung, die deshalb Sancho äußert, reiten beide abseits der Landstraße. Sie stoßen auf Hirten, die sie gastfrei aufnehmen. Ihnen hält Don Quijote seine berühmte Rede auf das goldene Zeitalter. Dort erfahren sie auch die romantische (hier ganz in die Wirklichkeit transponierte) Geschichte vom Grisóstomo, der sich aus Liebesgram, weil ihn die Schäferin Marcela verschmähte, den Tod gab. Sie gehen mit den Hirten zu Grisóstomos Beerdigung, bei der auch Marcela erscheint, um sich zu rechtfertigen. Nach diesem romantischen Intermezzo folgt ein realistisches. Beim Weiterziehen rasten Ritter und Knappe; Rocinante läuft frei auf der Wiese herum und gerät in Liebeshändel mit Stuten, die Viehtreibern aus Yanguas gehören. Don Quijote und Sancho, die sich Rocinantes annehmen, werden windelweich gehauen. Die mitleidige Wirtin einer Schenke, in die sie nun geraten und die Don Quijote wie gewöhnlich für eine Burg hält, pflegt ihre Wunden. Doch der Junker erhält deren neue durch die Eifersucht eines Maultiertreibers, der den Ritter für einen Nebenbuhler bei Maritornes, der Dienstmagd der Schenke, hält. Als gar der Ritter abzieht, ohne zu zahlen, wird Sancho elend auf einem Bettlaken geprellt. Beim Weiterritt stoßen die beiden auf Schafherden, in denen Don Quijote feindliche Heere sieht, so daß er blind und blutig unter ihnen wütet. Wieder zieht er den kürzeren, da ihn die Hirten ihre Kraft fühlen lassen. Der Angriff, den er sich nun auf einen nächtlichen Leichenzug und die diesen begleitenden unbewaffneten Priester leistet, gelingt besser, so daß die Abenteuerlust wächst. Wasserrauschen und unerkennbares Stampfen in der Nacht scheint neues Abenteuer zu künden, stellt sich aber beim Morgengrauen als ein harmloser Wasserfall und eine Walkmühle heraus. Sancho ist froh darüber, der Hidalgo enttäuscht, doch wird er entschädigt durch die Begegnung mit einem Dorfbarbier, dem er das Rasierbecken als den halben Helm des Mambrin abnimmt. Eine Schar Galeerensträflinge erscheint dem Ritter zu Unrecht gefesselt und wird von ihm befreit. Zum Dank bombardieren ihn die Unmenschen mit Steinen. Einer von ihnen (Ginés de Pasamonte) raubt später sogar noch Sanchos Esel. Gefangenenbefreiung wird von der hl. Hermandad verfolgt. Das leuchtet sogar dem Unrecht tilgenden Ritter ein und er begibt sich deshalb tief hinein in die Sierra Morena, wo er den tollen Cardenio findet, der ob verschmähter Liebe wahnsinnig ward. Das erinnert den Junker an die Buße des Amadís als Beltenebrós in Peña Pobre. Er will es nachmachen und sendet unterdessen Sancho mit Botschaft zu Dulcinea und den Seinen.

Sancho überläßt seinen Herrn den Liebesbußtollheiten in der Sierra Morena, reitet auf dem Rocinante landeinwärts und begegnet dem Pfarrer und Barbier, die ausgezogen sind, um Don Quijote heimzuholen. Ohne eine Dulcinea gesucht zu haben, reitet er mit diesen zurück, um ihnen die Wildnis zu zeigen, in der Don Quijote zurückgeblieben ist. Sie begegnen Cardenio, der auch ihnen seine Geschichte erzählt: Ein Don Fernando hat ihm seine Braut Luscinda geraubt und seine eigene heimliche Gattin Dorotea verlassen. Kaum hat Cardenio geendet, da hören sie eine klagende Stimme. Sie gehen ihr nach und finden einen wunderschönen Jüngling, der in einem klaren Bache seine Füße badet. Als er beim Herannahen der vier Männer entfliehen will, stellt sich heraus, daß der vermeintliche Jüngling ein verkleidetes Mädchen ist: Dorotea. Dorotea und Cardenio haben gemeinsame Belange und sie schließen sich dem Pfarrer, dem Barbier und Sancho

bei der Heimführung des Junkers an. Dorotea spielt eine angeblich durch einen Riesen ihres Landes beraubte Prinzessin (Micomicona) und fleht die Hilfe des tapferen Armes Don Quijotes an. Durch diese Finte läßt sich dieser aus der Wildnis herauslocken. Das Spiel gelingt trefflich. Sancho findet seinen Esel wieder, erzählt seinem Herrn die dicksten Lügen über Dulcinea, die er gar nicht gesehen, und über seine ungewöhnlich schnelle Rückkehr. Nach einer Wiederbegegnung mit dem einst „befreiten" Bauernburschen zieht die ganze Gesellschaft in die bekannte Schenke ein, in der Sancho einst geprellt ward. Während sich der erschöpfte Hidalgo gleich zurückzieht, bleibt die übrige Gesellschaft bis tief in die Nacht beim Wirte sitzen und plaudert. Man unterhält sich über die Ritterbücher und findet unter den Büchern des Wirtes das Manuskript einer Novelle, die vorgelesen wird: El Curioso Impertinente. Noch ist sie nicht zu Ende, da hört man im Nebenraum einen furchtbaren Lärm: Don Quijote im Traum hält die Weinschläuche des Wirtes für Riesen und haut sie kurz und klein, so daß der Wein im ganzen Gemache umherfließt. Große Aufregung im ganzen Hause, Wut des Wirtes, Beschwichtigung aller durch den Pfarrer, der die Novelle zu Ende liest. Nunmehr treffen vermummte Gäste in der Schenke ein, die sich als Ferdinand und Lucinde entpuppen. Große Erkennungsszene, Auseinandersetzung und friedliche Lösung, durch die Lucinde dem Cardenio und Dorotea dem Fernando wiedergegeben werden. Den Gästen gesellt sich der ausgeruhte Don Quijote selbst zu (Cervantes vernachlässigt die Wahrscheinlichkeit der Zeit). Das Treiben wird noch bunter, als ein aus maurischer Kerkerhaft zurückgekehrter Hauptmann mit der von dort entführten Zoraïda eintrifft und die Erlebnisse aus der algerischen Gefangenschaft erzählt, die zum Teil Cervantes' eigene Erlebnisse sind. Vor der Erzählung hält Don Quijote noch seine berühmte Rede über Waffenhandwerk und Wissenschaft. Zufällig kommt nun auch der Bruder des algerischen Gefangenen, ein Oberrichter mit seiner Tochter, in die Schenke. Neue Erkennungsszene. Während der Nacht singt draußen ein angeblicher Maultiertreiber. Es ist ein Edelmann Don Luis, der des Oberrichters Tochter Doña Clara gegen den Willen seines Vaters verfolgt und sie zur Gattin begehrt. Alles hat sich zurückgezogen. Draußen steht Don Quijote Schildwache. Maritornes spielt ihm einen Streich, indem sie den Ritter mit der Hand am Dachboden anhängt, so daß er in der Luft schwebt. Während er schreit und tobt, treffen Diener ein, die den Don Luis auf Befehl seines Vaters zurückholen sollen. Sie finden ihn. Don Quijote greift ein. Tolle Szene. Die ganze Schenke wird lebendig. Zechpreller entfliehen. Der Barbier, dem einst der Junker sein Becken gestohlen, meldet sich. Häscher erscheinen mit einem Haftbefehl gegen Don Quijote. Die Schenke wird zum Narrenhaus. Erst der Pfarrer schafft Ruhe. Er beschwichtigt die Häscher und läßt den Don Quijote, der sich für verzaubert hält, in einen Käfig sperren und auf einem Ochsenkarren abtransportieren. Der Karren von Pfarrer, Barbier, Sancho und den Landreitern begleitet wird von einem Domherrn aus Toledo auf der Landstraße eingeholt, der allerlei über Ritterbücher, Literatur und Theater zu sagen hat und des Junkers Befreiung aus dem Käfig erwirkt. Aber er bringt ihn nicht zur Vernunft. Der Ritter fängt erst Händel mit einem Schäfer an, dann überfällt er eine Büßerprozession, wird dabei wieder halbtot geschlagen und muß von neuem in den Käfig gebracht werden. In diesem Zustande langt er zu Hause an und zwar an einem Sonntag Nachmittag. Damit schließt das erste Buch.

Das zweite Buch beginnt mit der Annahme eines Verlaufs von einem Monat seit der traurigen Rückkehr Don Quijotes. Wider Vermuten ist der Ritter von seinen Torheiten nicht geheilt, wie sich aus seinen Gesprächen mit Pfarrer und Barbier ergibt. Er überredet Sancho zu einer dritten Ausfahrt, ganz begeistert über den Bericht eines von der Universität Salamanca zurückgekehrten Landsmannes, des Baccalaureus Sansón Carrasco, daß die Abenteuer der ersten Ausfahrt bereits bekannt und gedruckt seien, obwohl er ihre Niederschrift sich nur durch Zauberei erklären kann. Trotz aller Widerstände seitens der Nichte und der Haushälterin wird also die dritte Ausfahrt unternommen. Der Gedanke an Dulcinea steht im Vordergrund und es wird gen El Toboso geritten. Nächtens langen sie dort an und Don Quijote will den Palast seiner Dulcinea suchen, der natürlich nicht zu finden ist. Der bedrängte lügenhafte Sancho erfindet am nächsten Tage eine Dulcinea, indem er seinem Herrn eine von drei Bauernmädchen, die auf Eseln des Weges geritten kommen, als diese bezeichnet und die Bedenken seines Herrn über deren Aussehen mit der Bemerkung zerstreut, es handle sich um Verzauberung. Don Quijote ist trotzdem sehr nachdenklich darüber. Aber die Nachdenklichkeit hört auf, als den beiden eine Schauspielertruppe begegnet, die in den Kostümen eines Autos „Die Hofhaltung des Todes" über Land reiten. Don Quijote erkennt sie ausnahmsweise rechtzeitig als Schauspieler und ergeht sich in Bemerkungen über deren Kunst. Als Ritter und Knappe zur Nacht im Freien lagern, stößt ein sonderbarer Ritter, der Spiegelritter, zu ihnen, der den Don Quijote zum Zweikampf fordert; es ist Sansón Carrasco, der es sich in den Kopf gesetzt, auf dem Umweg dieses Scherzes den Hidalgo zu besiegen und so zur Heimkehr zu zwingen. Unseligerweise „siegt" aber gerade diesmal Don Quijote und

läßt den Baccalaureus mit zerschundenen Gliedern liegen. Als er mit Sancho weiterreitet, wird er von einem Landedelmann mit grünem Mantel eingeholt, mit dem er sich geistreich unterhält. Ein Gefährt mit einem Löwentransport reizt ihn indessen wieder zu Tollheiten und niemand ist imstande, den Ritter von der traurigen Gestalt von dem Versuch abzuhalten, mit den Löwen zu kämpfen. Zum Glück reagieren die müden Tiere nicht auf Don Quijotes Tollheiten. Er aber glaubt seiner Ritterpflicht Genüge geleistet zu haben und nennt sich stolz von nun an den Löwenritter. Der Edelmann vom grünen Mantel lädt ihn in sein Landhaus ein, wo Don Quijote in dessen Sohn Lorenzo einen Dichter entdeckt. Als er wieder fortreitet, begegnet er Bauern und Studenten, die zu einer Landhochzeit ziehen. Don Quijote schließt sich an. Es soll Quiteria mit dem reichen Camacho verheiratet werden. Die Hochzeit wird gestört von dem alten Liebhaber Basilio, dem schließlich die treue Quiteria die Hand reicht. Der große Streit, der daraus entsteht, wird von Don Quijote geschlichtet, der dafür von den Neuvermählten einige Tage gastlich bewirtet wird. Sein nächstes Abenteuer ist der Besuch der Höhle des Montesinos, von dem der Hidalgo Sancho einen mehr als grotesken visionären Bericht erstattet. Sancho steht bei seinem Wirklichkeitssinn der Erzählung höchst skeptisch gegenüber. Eine ernstere Auseinandersetzung über den Fall zwischen Herrn und Diener wird durch die Begegnung mit einem Mann, der Waffen für einen Kampf transportiert und durch die eines Rekruten, der sich anwerben lassen will, unterbrochen. Beide Typen erregen die Aufmerksamkeit Don Quijotes, besonders der Waffenträger, mit dem er sich in die nächste Schenke verabredet. Dort erzählt der Waffenträger die Geschichte von den Bürgern für die er Waffen holt. Sie suchten einst einen verlorenen Esel durch Iah-Schreie aus dem Walde zu locken, lockten sich aber dabei lediglich immer selbst an, da einer den anderen für den Esel hielt. Dann kommt ein Puppenspieler mit einem Affen in die Schenke. Don Quijote zerschlägt ihm in einem Tollheitsanfall die Puppen, ersetzt jedoch den Schaden und der Puppenspieler erweist sich als der aus dem ersten Teile bekannte Sträfling und Eselsdieb Ginés de Pasamonte. Quijote und Sancho treffen die zwei Gemeinden, von deren einer die Eselsschreigeschichte erzählt wurde, als Gegner in Waffen. Sie mischen sich ein und eine höchst unangebrachte Nachahmung des Eselschreies durch Sancho bringt die Bürger so in Harnisch, daß sie sich auf Ritter und Knappen stürzen. Sancho wird durchgebläut, während Don Quijote flieht. Nachträglich macht ihm Sancho den Vorwurf der Feigheit, was wieder zu einer großen Auseinandersetzung führt. Don Quijote beweist das Gegenteil, indem er Sancho in einen einsam am Ufer eines Flusses liegenden Kahn zwingt, von dem er vermutet, er sei ihm von einem Zauberer zur Befreiung eines fernen Ritters gesandt. Um ein Haar wären bei diesem Abenteuer die Wahnwitzigen von einem Mühlrad erfaßt worden, wenn sie nicht Leute aus der Mühle gerettet hätten.

Aus der Trübsal über das mißglückte Abenteuer weckt den Ritter der Anblick einer vornehmen Jagdgesellschaft. Eine Herzogin, die von den beiden schon gelesen hat, lädt sie auf ihr Schloß, um dort ihre Wahnideen zu nähren und so sich und ihrem Gemahl Kurzweil zu verschaffen. Vergebens versucht sie der humorlose Hauskaplan daran zu hindern. Don Quijote wird mit lächerlich-feierlichen Zeremonien behandelt, muß das Lob der Dulcinea singen, Sancho muß seine Ansichten äußern, beide werden zu einer Jagd geladen, man führt ihnen Teufels- und Zauberspuk vor, sendet einen Brief an Sanchos Frau und macht Sancho zum Statthalter einer angeblichen Insel. Lose Hofdamen verwickeln während Sanchos Abwesenheit den keuschen Ritter in tolle Liebesabenteuer. Sancho aber lernt herrschen, richten und barmherzig sein. Ein fingierter Überfall auf die angebliche Insel Barrataria veranlaßt Sancho zur Flucht. Auf der Rückreise nach dem Herzogshof hat er eine interessante Begegnung mit einem vertriebenen Morisken und fällt schließlich mit seinem Esel in eine Grube, aus der ihn sein zufällig vorbeikommender Herr erlöst. So gelangt er an den Herzogshof zurück. Aber es locken neue Abenteuer und die beiden nehmen Abschied. Ein Altarbildertransport, dem sie begegnen, löst Don Quijotes gutes Urteil über Kunst aus, eine liebliche Schäferei folgt, bis wieder seine Tollheit durchbricht, als er auf der Landstraße eine Stierkolonne aufhalten will, die ihn natürlich überrennt. Erholt von diesem Abenteuer und in eine Schenke eingekehrt hört er Zimmernachbarn sich über den zweiten Teil des Don Quijote von Avellaneda unterhalten. Er stellt sich ihnen als den einzigen echten Don Quijote vor und hält mit dem Plagiator Abrechnung. Weil dieser seinen Helden zum Turnier nach Zaragoza führte, ändert Don Quijote jetzt seine Absicht und geht gar nicht hin, sondern zieht gen Barcelona. Der Räuberhauptmann Roque Guinart, den er im nahen Walde trifft, empfiehlt ihn an seinen Freund Don Antonio Moreno durch einen vorausgesandten Boten. Don Antonio bereitet ihm einen feierlichen Empfang in Barcelona, reitet mit ihm spazieren, gibt einen Ball, führt ihm ähnlich dem Herzogspaar Zauberkunststücke vor, zeigt ihm eine Druckerei, besucht mit ihm die Galeeren. Dort ist er Zeuge der Gefangennahme maurischer Seeräuber und eines niedlichen Intermezzos mit einer verkleideten Moriskin. Doch in Barcelona ereilt den Ritter sein Schicksal. Eines Morgens am Strande

768 Quarta parte de don

EPITAFIO.

AQui yaze el cauallero,
Bien molido, y mal andante,
A quien lleuo Rozinante
por vno, y otro sendero.
Sancho Pança el majadero,
Yaze tambien junto a el,
Escudero el mas fiel
Que vio trato de escudero.

Del Tiquitoc Academico, de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso.

EPITAFIO.

REposa aqui Dulcinea,
Y aunque de carnes rolliza,
La boluio en poluo y ceniza
La muerte, espantable, y fea.
Fue de castiza ralea,
Y tuuo asomos de dama,
Del gran Quixote fue llama,
Y fue gloria de su aldea.

Estos fueron los versos q̃ se pudieron leer, los demas por estar carcomida la letra, se entregaron a vn Academico, para q̃ por congeturas los declarasse. Tienese noticia q̃ lo ha hecho, a costa de muchas vigilias, y mucho trabajo, y q̃ tiene intenciõ de sacallos a luz, con esperança de la tercera salida de don Quixote.

Forsi altro cantera con miglior plectio.

FINIS.

125. Schluß des Don Quijote in der Erstausgabe.

spazieren reitend, wird er von einem mit weißen Monden geschmückten Ritter angegriffen. Der Mondritter ist wiederum, wie einst der Spiegelritter, Sansón Carrasco. Diesmal besiegt er den Hidalgo und nimmt ihm das Versprechen ab, ein Jahr zu Hause zu bleiben. Traurig zieht Don Quijote mit Sancho heimwärts. Als Ersatz für das gestörte Ritterleben plant er schon unterwegs, zu Hause ein Leben als Schäfer zu führen. Und er läßt dem Sancho keine Ruhe, sich noch vor der Heimkehr tüchtig Geißelhiebe zu geben, daß damit Dulcinea entzaubert werden könne, eine Wahnidee, die ihm beim Herzogspaar beigebracht wurde. Ritter, die der Herzog abgesandt, müssen den Armen noch einen letzten Schabernack spielen. Sie schleppen sie ins Schloß, wo sie einer Trauerfeier und angeblichen Auferweckung der Hofdame Altisidora beiwohnen, die nochmals ihre Liebeskünste bei Don Quijote spielen läßt. In einem Dorfwirtshaus, der letzten Rast, treffen die beiden dann noch mit Don Alvaro Tarfe, einer Person aus Avellanedas zweitem Teil zusammen, und es erfolgt eine zweite Abrechnung mit dem Plagiator. Endlich kommen sie unter ungünstigen Vorzeichen im Heimatdorf an, aber mit der Schäferei wird es nichts mehr. Don Quijote erkrankt schwer, erkennt seine Tollheiten, beichtet, macht sein Testament und stirbt. In einem Schlußwort erklärt der Autor seine Feder so hoch zu hängen, daß sie kein Plagiator mehr herabholt.

Wer sich hinter dem Pseudonym des Avellaneda verbirgt, der 1614 mit gestohlenen Ideen vor Cervantes einen II. Teil des Don Quijote erscheinen ließ, ist bis heute nicht ermittelt. Sein Werk ermangelt des hohen idealen Geistesfluges, der darstellerischen Eleganz und vor allem der leichten Erzählungskunst des Cervantes.

Vollendete Meisterwerke sind auch die zwölf Novelas ejemplares, deren Titel allerdings nicht besagen will, daß sie Meisternovellen, sondern „moralische Novellen" sind. Das sind sie insofern, als sie lebhafte „befriedigende Lösungen" haben, aber auch insofern, als sie einen tiefen sittlichen Ernst atmen und dadurch in einen markanten Gegensatz zur italienischen Novelle treten. Die zwölf berühmten Cervantinischen Kurznovellen sind die folgenden:

1. La Gitanilla (Das Zigeunermädchen), die allbekannte Preciosageschichte. Preciosa, das von den Zigeunern geraubte Kind eines Corregidors, zieht jahrelang tanzend und singend mit einer Zigeunertruppe kreuz und quer durch Spanien ohne zu wissen, wer sie ist. Zur Jungfrau herangeblüht, zeichnet sie sich durch natürliche Grazie und Schönheit, aber auch durch Schlagfertigkeit und Verstandesschärfe aus. Der reiche und vornehme Don Juan de Carcamo verliebt sich in das schöne Mädchen, und ist bereit, um die vermeintliche Zigeunerin nach Zigeunerbrauch heiraten zu können, selbst Zigeuner zu werden. Auf sein vor-

nehmes Leben verzichtend, läßt er sich in die Zigeunerzunft aufnehmen und zieht mit den Zigeunern durchs Land. Eines Tages kommen sie in ein Städtchen in Murcia. Eine vermeintliche Diebstahlsgeschichte führt Don Juan, der sich Andrés nennt, und Preciosa (die mit ihrem wirklichen Namen Constanza heißt) in das Haus des Corregidors, wo Preciosa als die einst geraubte Tochter an Schmuck und Muttermal erkannt wird. Als sich die Unschuld Don Juans und seine Vornehmheit herausgestellt hat, steht der ehelichen Verbindung des selbstlosen Liebhabers mit Preciosa nichts mehr im Wege. Bei der allgemeinen Freude wird auch der alten Zigeunerin, die einst Preciosa geraubt hatte, Straflosigkeit zugesichert.

2. El Amante liberal (Der großmütige Liebhaber) ist die Geschichte von Ricardo, der aus ganzem Herzen die edle Leonisa liebt, von dieser jedoch, die dem Willen ihrer Eltern sich fügt, zugunsten des Cornelio zurückgewiesen wird. Dennoch bleibt ihr Ricardo im Innern treu und als sie in die Gefangenschaft der Türken gerät, setzt er Hab und Gut, Ehre und Leben aufs Spiel um sie zu befreien. Unter unsäglichen Mühen und Gefahren gelingt ihm dies auch schließlich. Aber als er die Befreite zurückbringt, trägt er kein Bedenken, sie uneigennützig dem offiziellen Verlobten Cornelio, der für die Braut keinen Finger rührte, zurückzugeben. Allein Leonisa kennt ihre Pflicht und schenkt ihre Hand dem großmütigen Liebhaber und Retter Ricardo.

NOVELAS
EXEMPLARES
DE MIGVEL DE
Ceruantes Saauedra.

DIRIGIDO A DON PEDRO FERNANdez de Castro, Conde de Lemos, de Andrade, y de Villalua, Marques de Sarria, Gentilhombre de la Camara de su Magestad, Virrey, Gouernador, y Capitan General del Reyno de Napoles, Comendador de la Encomienda de la Zarça de la Orden de Alcantara.

Año 1613.

Cõ priuilegio de Castilla, y de los Reynos de la Corona de Aragõ.
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.
Vendese en casa de Frãcisco de Robles, librero del Rey nro Señor.

126. Titelblatt der „Novelas ejemplares“, Ausgabe v. J. 1613. *

3. Rinconete y Cortadillo, zu deutsch „Eckseín und Schnittel“, wie man die Namen jüngst übersetzt hat, sind die beiden auf Abenteuer ausziehenden Pícaros, die nach kleineren Gaunereien in eine Zigeunerbande eintreten und unter Anleitung des alten Monipodio Leben und Treiben der Diebesbande kennen lernen, die in Sevilla ein fast offiziell geduldetes Dasein führt. Schlau, wie die beiden Jungen sind, machen sie sich im Lager sehr beliebt. Aber der kritische Rinconete sieht die Nichtswürdigkeit eines Lebens von Dieben, Räubern, Dirnen und Kupplerinnen, die mit ihren gemeinsten Praktiken einen abergläubischen Devotionalismus verbinden, ein und fordert seinen jüngeren Kameraden auf, diese ebenso verworfene als interessante Gesellschaft wieder zu verlassen.

4. La Española Inglesa ist die Geschichte von Isabela und Ricaredo, zwei Liebenden, die sich nach allerlei Hemmungen und Mißgeschicken doch endlich finden. Im protestantischen England lebt die einst im Verlaufe des Krieges gewaltsam dorthin verbrachte katholische Spanierin Isabella. Aber auch der englische Edelmann Ricaredo ist heimlicher Katholik und weiß sich durch allerlei Taten, bei denen er es versteht, seine vaterländischen mit seinen religiösen Pflichten in Einklang zu bringen, die Hand Isabellas zu erringen, die, ihn schon tot glaubend, in Spanien in ein Kloster eintreten will, als Ricaredo aus der Gefangenschaft zurückkehrt um sie heimzuführen.

5. La fuerza de la sangre (Die Macht des Blutes) erzählt, wie der Lüstling Rodolfo die ehrenwerte Jungfrau Leocadia entführt und ihr Gewalt antut, wie Leocadias Kind später zufällig in das Haus der Eltern Rodolfos kommt, dort instinktiv von den nichtsahnenden Großeltern geliebt wird, bis sich schließlich alles aufklärt und Rodolfo der einst entehrten Leocadia die Hand fürs Leben reicht.

6. El celoso Estremeño, der eifersüchtige Alte aus Estremadura glaubt, wenn er seine junge Frau hinter Schloß und Riegel streng bewacht, sei er ihrer Treue sicher. Durch Bestechung eines zum Dienst-

127. Eigenhändiger Brief von Cervantes. Madrid, Nationalbibliothek.

personal gehörigen Negers gelingt es aber dem Kavalier Loaysa, Zutritt zur streng bewachten Leonora zu bekommen und dem Eifersüchtigen, Carrizales, eine Lektion zu erteilen.

7. Las dos doncellas, die beiden Mädchen Leocadia und Teodosia reisen in Männerkleidung durch die Welt, um ihren Liebhaber Marco Antonio zu zwingen sein Heiratsversprechen einzulösen. Seiner verführten Schwester Teodosia ist dabei mit Erfolg Don Rafael behilflich, der sich seinerseits mit der unberührten Leocadia vermählt, so daß sich alles in Wohlgefallen auflöst.

8. El casamiento engañoso, die betrügerische Heirat ist die unwahrscheinliche Geschichte, wie die Dienerin über Haus und Gut der Herrschaft verfügt und sich damit einen Mann erobert, eine Geschichte, die der Fähnrich Campuzano seinem Freunde, dem Lizenziaten Pereda, erzählt. Als dieser zu der Geschichte den Kopf schüttelt, zeigt er ihm, daß es noch viel unwahrscheinlichere und innerlich doch tief wahre Geschichten gibt, wie

9. El Coloquio entre dos perros, Cipión y Berganza, das Zwiegespräch zweier Spitalhunde, von denen der eine seine Lebensgeschichte berichtet und der andere sehr gescheite Glossen dazu macht.

10. La ilustre fregona, die vornehme Magd heißt die schöne Costanza, die Tochter einer reichen Witwe, die im Hause eines Wirtes heranwächst, ohne etwas von ihrer Abkunft zu wissen. Diese stellt sich erst später heraus. Die vornehmen Studenten Don Diego de Carriazo und Don Tomás de Avendaño verdingen sich dem Wirte, um in der Nähe der schönen Costanza sein zu dürfen, bis eines Tages die Väter der beiden in das Wirtshaus kommen und unschwer feststellen, daß Costanza eine Halbschwester Don Diegos ist. Nunmehr steht ihrer Vermählung mit Don Tomás nichts mehr im Wege, während der beglückt-enttäuschte Bruder die Tochter des Corregidors des Ortes heimführen darf.

11. La Señora Cornelia ist die heimliche Gemahlin des Herzogs von Mailand und gebiert heimlich ein Kind. Lorenzo, Cornelias Bruder, glaubt die Ehre seiner Schwester verletzt und verlangt vom Herzog die Ehe. Der Herzog hat selbst die Absicht, sich Cornelia feierlich zu vermählen, was er auch nach einigem Scheingeplänkel mit Lorenzo tut.

12. El Licenciado Vidriera, „der gläserne Assessor“ ist ein Baccalaureus, der im Wahn, aus Glas zu sein, zwei Jahre hindurch ganz quijotesk unter dem Beifall der Menge in seiner Verrücktheit lebensweise Antworten gibt. Als er aber seinen Verstand wieder erlangt hat und als Gelehrter in die Dienste des Hofes treten will, weist man ihn ab, da an „Geist“ kein Bedarf vorliegt, und er muß sich dem Waffenhandwerk widmen.

Glänzend hat sich in diesen Novellen der Versuch des Cervantes bewährt, seine Kunst der kurzen Erzählung nach italienischem Vorbild, die zu offenbaren es ihn unter so mancherlei Vorwänden im Don Quijote I gedrängt hatte, in vollendeten, für sich bestehenden und in sich abgegrenzten Einheiten in Erscheinung treten zu lassen. Die meisten von ihnen zeigen jenen feinen Sinn für realistische Kunst, die bei aller Wahrscheinlichkeit der Erfindung, Natürlichkeit der Begründung und Darstellung, doch an der naturalistischen Grenze Halt macht, welche sowohl die großen italienischen Vorbilder wie die kleinen spanischen Nachahmer des Dichters erheblich überschritten. In einigen Novellen zeigt sich vielmehr ein Zug, die andere Schranke zu mißachten, die der realistischen Novelle ihrer künstlerischen Natur nach gesetzt ist, und sich auf romantisches Gebiet zu begeben. In Novellen, wie El Amante Liberal oder La Española Inglesa ist diese Grenze bereits überschritten. Der Ritt ins romantische Land ist es denn auch, der dem großen Cervantes verhängnisvoll werden sollte, als er seinen letzten abenteuerlichen Roman von den Fährnissen des Persiles und der Sigismunda (Los trabajos de Persiles y Sigismunda) schrieb. Wohl ist Cervantes auch in diesem Reiseroman der große Stilkünstler, aber der Darstellung entspricht nicht mehr der Inhalt. Das Heldenpaar des Romans steht nicht sichtlich im Mittelpunkt der Handlung. Seine eigentlichen Erlebnisse, Bedräuungen, Fährnisse zu Wasser und zu Lande, vermengen sich mit den ähnlich gearteten Abenteuern der Nebenpersonen, die meist in Novellenform von diesen erzählt werden. So vermischt sich hier Illusion und Wirklichkeit zu einem eigentümlich romantischen Gebilde, das wir höchstens psychologisch, nicht ästhetisch würdigen können als unerfüllte romantische Sehnsucht eines im Leiden des Alltags alt gewordenen Dichters, ein ähnlicher Fall wie bei Shakespeares „Sturm“.

Literatur und Anmerkungen zu V bis VII

V. Eine geradezu genial angelegte Geschichte des vorcervantinischen Romans bildet die Einleitung (Band I u. II, p. 1—140) des Werkes von Menéndez y Pelayo, Orígenes de la Novela. Der Ritterroman wird im Abschnitt V dieser großen Einleitung behandelt. — Montalvo, Obras in der Nueva Biblioteca de Autores Españoles VII. — E. W. Purser, Palmerin of England, London 1904. — M. Pfeiffer, Amadís-Studien, Erlanger Dissertation, Mainz 1905. — W. Küchler, Empfindsamkeit und Erzählungskunst im Amadisroman in der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur XXXV (sehr wichtig für die psycho-



128. Philipp III. Gemälde von Velasquez. Madrid, Prado.

logisch-stilistische Kunst des Romans). — W. Mulertt, Der Amadisroman und seine zweite Heimat, in Spanien in der „Zeitschrift für Auslandskunde", I, 1919. Neuerdings: W. Mulertt, Der Amadisroman, Halle 1923. — Für den Schäferroman existiert eine zusammenfassende Arbeit von H. Rennert, The Spanish Pastoral Romances, Baltimore 1892. — Abgedruckt ist die Diana von Jorge de Montemayor in der Biblioteca clásica española 22, ferner bei Menéndez y Pelayo, Orígenes de la Novela, Bd. II, wo sich auch die wichtigsten übrigen Schäferromane finden. — Über den Schelmenroman gibt Auskunft F. de Haan, An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain, New York 1903. — F. W. Chandler, The literature of Roguery, Boston 1907, 2 Bde. Dasselbe übersetzt: F. W. Chandler, La Novela picaresca en España, trad. de linglés por P. A. Martín Robles, Madrid 1913. — Die Schelmenromane sind vielfach gedruckt, die am leichtesten zu beschaffenden Texte des Lazarillo de Tormes und des Guzmán de Alfarache in der „Bibliotheca Romanica" (Straßburg). — U. Cronan, Mateo Alemán and M. de Cervantes in Revue Hispanique 1912, XXV; p. 468—475. — López de Úbeda, La Pícara Justina, Ausgabe in der Biblioteca de Autores Españoles 33. — Foulché-Delbosc, L'auteur de la Pícara Justina in „Revue Hispanique" X. — Zum historischen Roman vergleiche man wieder die Einleitung zu Menéndez y Pelayo, Orígenes de la Novela, Abschnitt VII. — Villegas A., Historia de Abindarráez y la hermosa Jarifa in „Biblioteca de Autores Españoles" 3. — Pérez de Hita, Obras ed. P. Blanchard Demouge, Madrid 1913—15, 2 Bde., worin die Guerras Civiles; letztere auch natürlich in der Biblioteca de Autores Españoles 3. — Zur Liebesnovelle und ihrer Entwicklung unter italienischem Einfluß vergleiche man B. Sanvisenti, I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola, Milano 1902. — Timoneda, Patrañuelo y Sobremesa in der Biblioteca de Autores Españoles 3. — Santa Cruz, Floresta de apotegmas y sentencias in der Colección de Bibliófilos Madrileños III.

VI. E. Fueter, Geschichte der neueren Historiographie, München-Berlin 1911. — Mariana, Obras ed. F. Pí y Margall in der Biblioteca de Autores Españoles 30 u. 31. — Don Diego Hurtado de Mendoza, Guerra de Granada in der Biblioteca de Autores Españoles 21; neuerdings eine sehr schöne kleine Ausgabe von A. Hämel, Bielefeld 1923. — R. Foulché-Delbosc, L'authenticité de La Guerra de Granada in Revue Hispanique XXXV, 1915. — J. D. Fesenmaier, Don Diego Hurtado de Mendoza, ein spanischer Humanist des 16. Jahrhunderts, München 1882—84. — G. M. Vergara, Las Decadas de Herrera in der 'Cultura Hispano-Americana', Madrid 1914 v. 15. Okt. — Juan de Avila, Epistolario espiritual ed. V. García de Diego, Madrid 1912. — P. Gerardo de S. J. de la Cruz, Vida del maestro Juan de Avila, Toledo 1915. — Fray Luis de Granada, Obras ed. Fray J. Cuervo, Madrid 1906. — Fr. J. Cuervo, Biografía de Fray Luis de

Granada, Madrid 1896. — Fray Diego de Estella, Meditaciones, ed. R. León, Madrid 1920. — Santa Teresa, Escritos ed. Fuente in der Biblioteca de Autores Españoles Bd. 53 u. 55. — M. Mir, Santa Teresa de Jesús, Madrid 1912. — J. Domínguez Berrueta, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, Madrid 1915. — D. A. Sánchez Moguel, El Lenguaje de Santa Teresa de Jesús, Madrid 1915. — San Juan de la Cruz, Obras ed. Gerardo, Madrid 1912—14. — Juan de Valdés, Diálogo de Mercurio y Carón ed. Boehmer in den Romanischen Studien 1881, Diálogo de la lengua ebenda. — J. Heep, Juan de Valdés, Leipzig 1909. — Menéndez y Pelayo, Historia de los heterodoxos españoles II. — Über Guevaras Marco Aurelio und seine sonstigen, heutzutage höher geschätzten Prosaschriften (Epístolas familiares und Menosprecio de corte) vgl. Menéndez y Pelayo, Orígenes de la Novela I, p. 365. —



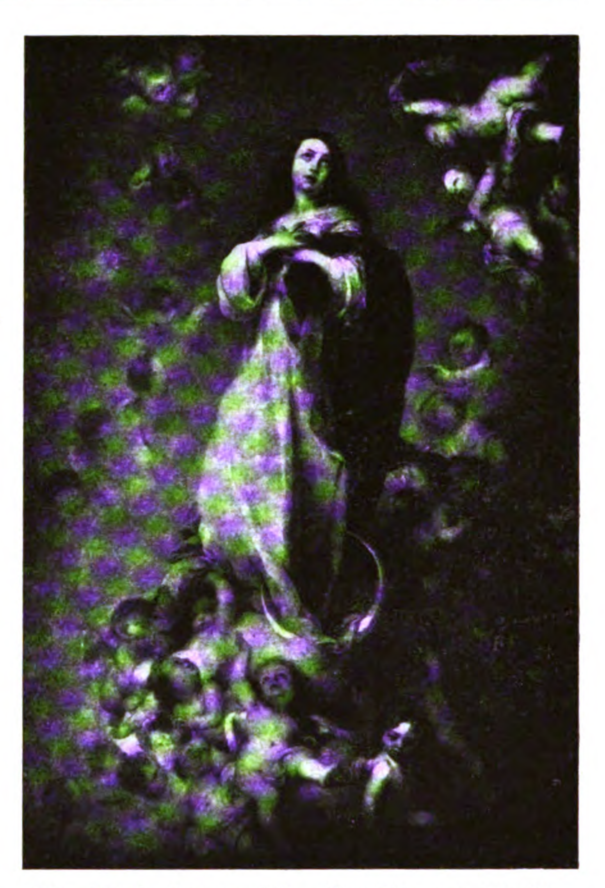
129. Philipp IV. Gemälde von Velasquez. Madrid, Prado.

VII. R. Léon Máinez, Cervantes y su época, Jérez de la Frontera 1901. — M. S. Oliver, Vida y semblanza de Cervantes 1916. — J. Fitzmaurice-Kelly, Miguel de Cervantes Saavedra, Oxford 1917. — R. Marín, Documentador Cervantino, Madrid 1916. — F. A. de Icaza, Supercherías y errores cervantinos, Madrid 1917. — Heinrich Morf, Miguel de Cervantes, Internationale Monatsschrift 1916; dazu je ein Aufsatz über Cervantes und den Don Quijote im III. Band „Aus Dichtung und Sprache der Romanen". — Ausgabe der Galatea von R. Schevill und A. Bonilla, Madrid 1914. — Ausgabe des Persiles von R. Schevill und A. Bonilla, Madrid 1914. — E. Silvela, Cervantes poeta, Madrid 1905. — A. Cotarelo y Valledor, El teatro de Cervantes, estudio crítico, Madrid 1916. — C. de Lollis, Cervantes reazionario, Rom 1924.

Ausgaben des Don Quijote, unter vielen: 1. die altberühmte mit großem Kommentar von Clemencín, Madrid 1833—1839; — 2. die neuere kommentierte von Cortejón, Madrid 1905—1913 (der Text als „kritisch" unzulänglich); — 3. die grundlegende neueste kommentierte Ausgabe von F. Rodríguez Marín, 1911—13; — 4. die editio crítica von F. R. Marín, Madrid 1916, in 4 Bänden. Eine neue kritische Ausgabe bereitet A. Hämel vor in der „Romanischen Bibliothek". — Als Meisterwerk einer Übersetzung und kurzen Kommentierung steht da die von H. Morf bearbeitete Übersetzung des D. Q. von L. Braunfels, Jubiläumsausgabe in 4 prächtigen Bänden, Straßburg 1905, Neuausgabe 1923. — E. Cotarelo y Mori, Ultimos Estudios cervantinos, Madrid 1920. Menéndez y Pelayo, Cultura literaria de Cervantes y elaboración del Quijote, in den 'Estudios de crítica literaria', 4ª serie, Madrid 1905. — A. Bonilla, Cervantes y su obra, Madrid s. d. — Máinez, Cervantes y el Quijote, Habana 1905. — J. de Armas, El 'Quijote' y su época, Madrid 1915. — R. M. Pidal, Un aspecto en la elaboración del Quijote, Madrid 1920. — J. Ortega Gasset, Meditaciones del Quijote, 2. Aufl. 1921. — F. Rodríguez Marín, El modelo más probable de Don Quijote 1918. — Eine Ausgabe des Quijote von Avellaneda hat Menéndez y Pelayo gemacht, Barcelona 1905; außerdem in der Bibl. de Autores Españoles. — Vergl. zu Avellaneda: P. Groussac, Une énigme littéraire, Paris 1903.



130. Der heilige Franziskus. Gemälde von Greco (1547?—1614).



131. Maria Immaculata. Gemälde von Murillo (1618—1682). Paris, Louvre.

Die Novelas Ejemplares sowie alle hier nicht erwähnten Werke des Cervantes finden sich in der Gesamtausgabe: Obras completas von R. Schevill und A. Bonilla, Madrid 1914, in bis jetzt 12 Bänden. Madrid 1914ff. — J. Apráiz, Estudio histórico-crítico sobre las Novelas Ejemplares de Cervantes, Madrid 1901. — F. A. de Icaza, Las Novelas Ejemplares de Cervantes, Madrid 1915. — Persiles y Segismunda, Ausgabe von Schevill und Bonilla, Madrid 1914. — S. 84. Viele der Novelas sind wohl älter als der Don Quijote, vor allem dürfte, wie Morf meinte der Licenciado Vidriera eine Vorstudie dazu sein. Vgl. zu der Frage: Bonilla, De crítica cervantina, Stück IV, Madrid 1917.

DER ZUG ZUM BAROCK. VIII. ALLGEMEINES

Da sich die spanischen Renaissancebestrebungen nur auf Teilgebieten der Literatur (Lyrik, Kunstprosa, Roman, Novelle) deutlich ausdrückten, entwickeln bestimmte Gattungen, vor allem das Drama, ihre mittelalterlichen, gotischen Ansätze hemmungslos weiter und gelangen so folgerichtig schon im 16. Jahrhundert zu einer Kunstform, die man, ohne eine Gewaltsamkeit zu begehen, als barock bezeichnen darf. Barock ist so verstanden vor allem das Theater Lope de Vegas seit seinen Anfängen. Dieser Kunst und ihrem Geiste wird seit der Zeit Philipps III. (1598—1621) immer mehr entgegengekommen. An die Stelle der Freizügigkeit und Expansionspolitik, wie sie noch Philipp II. (1556—1598) betrieben hatte, tritt die Straff-

heit und Engherzigkeit einer Nur-Innenpolitik, wie sie für einen Staat, der als Großmacht ausgeschaltet zu werden beginnt, charakteristisch ist. An die Niederlage der Armada, an die Vertreibung der Morisken und Juden aus Spanien schließt sich die Epoche des höchsten Triumphes der Inquisition an. Die geistigen Errungenschaften des Konzils von Trient tragen jetzt ihre reifsten Früchte. Die Kunst wird zu einer programmatisch religiösen Betätigung gedrängt. Die weltlichsten Vorwürfe in Literatur und Kunst werden mit religiösen Motiven durchsetzt. Pacheco (1571—1654), der Schwiegervater des Velásquez, verlangt in seinem Malerbuch ausdrücklich eine „rechtgläubige" Darstellung religiöser Gegenstände in einer bestimmten himmlisch-irdischen Umrissenheit. Und in der Tat verschwinden die mystischen, verinnerlichten Heiligen aus der Zeit des Greco (1548—1614) und an ihre Stelle treten die „Mönchslegenden" eines Zurbarán (1598—1662) und die Madonnen Murillos (1618—1682). Der besondere stets wiederkehrende Vorwurf der Immaculata wird zum Symbol des spanischen Volkes selber unter Philipp IV. (1621—1665), das sich, wie Angel Ganivet in seinem Buche „Spaniens Weltanschauung und Weltstellung" meint, durch alle Fährnisse hindurch die ursprüngliche Jungfräulichkeit seines Geistes bewahrt hat. Wie sich die Kunst in den Dienst des Marienkultes stellt, so stellt sie sich auch in den des heiligsten Sakramentes. Waren doch Eucharistie und Marienverehrung die Hauptpunkte, die die Gegenreformation gegen die Reformation zu verteidigen hatte. Das alte Fronleichnamsspiel, das Auto Sacramental wird von Calderón zur höchsten Blüte geführt. Wohl gedeiht neben der religiösen Kunst auch eine weltliche, aber sie tritt bewußt an zweite Stelle, und Erscheinungen wie Cervantes oder Velásquez werden auf die Dauer unmöglich. Die Verengung des Stoffkreises in der bildenden Kunst, wie in der Literatur, fördert aber den Versuch, an Stelle neuer Inhalte immer wieder neue originelle Formen zu finden und führt das Barock schließlich in den schnörkelhaft überladenen Churriguerismus, das spanische Rokoko, über. Parallel mit dem politischen Niedergang wird so in der Literatur endgültig eine geistige Leere erzeugt, die sich hinter üppigen Formen versteckt. Unwirksame Satire und überbetonte Religiosität weichen den realen Forderungen aus. Eine dramatische Überproduktion verlegt den Schwerpunkt vom Dichterischen nach dem Bühnentechnischen; kurz, es wird zuviel kritisiert, gebetet und Theater gespielt.



132. Der heilige Bonaventura. Gemälde von Zurbarán (1598—1664?).

IX. DIE BAROCKE LYRIK

Die stark äußerlich übernommene Poesie Italiens und der Antike trug den Keim zur Entartung in sich. Während Herrera noch streng in den Bahnen Garcilasos wandelte, beginnt sich schon mit dem Andalusier Baltasar del Alcázar (1530—1606) jene Richtung breitzumachen, die der Antike ihren tändelnden, pikanten Epikuräismus nachzuahmen sucht. Eine schöne Probe dieser Art von Dichtung bieten die von Paul Heyse übersetzten „Rivalen der Inés", ein Gedicht, das also anfängt:

Tres cosas me tienen preso de amores el corazón: la bella Inés y jamón y berenjenas con queso.	Wenn ich dreierlei besäße, Würd' ich schier in Glück versinken; Dich, o schöne Ines, Schinken, Liebesäpfelchen und Käse.

So beginnt das anakreontische Element die Oberhand zu gewinnen, die Carpe diem-Themen und die Ut flos in saeptis-Motive. Eine melancholische Note bringt in diese Grundstimmung Francisco de Rioja (1583—1659), der in seinem Gedichte 'Pura, encendida rosa' (O Rose, hell erglüht) die Schönheit der Rose besingt, um den Gesang dann schwermütig in die Verse ausklingen zu lassen:

Y esto, purpúrea flor, y esto? no pudo Hacer menos violento el rayo agudo? Róbate en una hora, Róbate licencioso su ardimiento El color y el aliento; Tiendes aun no las alas abrasadas, Y ya vuelan al suelo desmayadas. Tan cerca, tan unida Está al morir tu vida, Que dudo, si en sus lágrimas la aurora Mustia tu nacimiento o muerte llora.	Und doch, o Purpurrose, hast zu zahlen Du den Tribut den jähen Todesstrahlen! Dein Hauch und deine Farben sind entschwunden In wenigen Sekunden; Kaum hast entfaltet du die lichten Flügel, Da fallen schon sie auf den Leichenhügel! Es ist dein blühend Leben So von dem Tod umgeben, Daß ich nicht weiß, ob weinen die Auroren, Weil du gestorben oder du geboren. (Fastenrath.)

Ein heiterer, aufgeräumterer und leichtsinnigerer, stilistisch und verstechnisch jedoch nicht minder bedeutender Anakreontiker ist Esteban Manuel de Villegas (1589—1699). Er weiß mit dem Vöglein, das auf dem Thymianzweig sitzt, in zierlichen Deminutiven zu zwitschern:

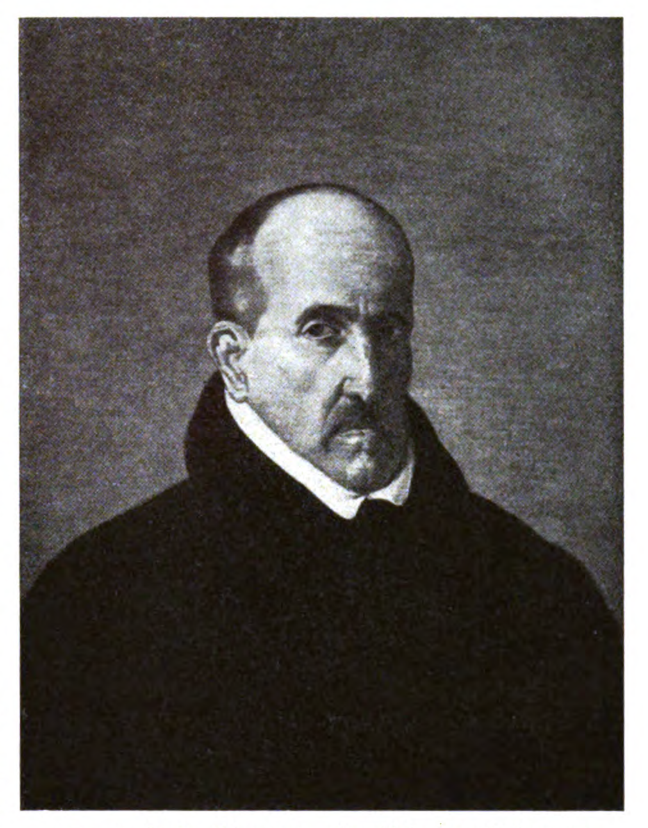
Yo ví sobre un tomillo Quejarse un pajarillo	Auf einem Zweig des Thymian, Da sah ich, wie ein Vöglein klagte.

oder er ruft einer Drusilla zu, des Lebens Frühling zu nützen:

Solange dieses feine Gelockte Haar noch deine So stolze Stirn umkränzet, Die gleich Kristallen glänzet, Und deine Lilienwangen Im Reiz des Purpurs prangen . . . , Freu dich in Jugendfülle Deines Aprils, Drusille!	Pflück', pflücke deine Rose, Die kalte, liebelose, Eh sich die frost'gen Stunden Des Alters eingefunden! Genaht dir, könnt' es wüten So feindlich deinen Blüten, Daß du, um nicht mit Grauen Dich so entstellt zu schauen, Vor Spiegeln wirst dich hüten. (F. W. Hoffmann.)

Schlimmer als das Betonen spielerischer, epikuräischer, anakreontischer Themen war das Spielen mit den sprachlichen und stilistischen Formen der antiken Lyrik ohne jede Berücksichtigung des Geistes der Renaissancepoesie, was zu einer barocken Verzerrung dieser Dich-

tung führen mußte. Die altklassischen Tropen und Figuren, die mythologischen Anspielungen, die fremden Metaphern und Vergleiche suchte man nachzuahmen und zu überbieten. Man machte sich ein besonderes Vergnügen daraus, den Leser durch die Gesuchtheit der Vergleiche und Anspielungen, durch poetisch verschleierte Kenntnisse in der Götterlehre und alten Geschichte zu verblüffen. Dieser ungesunden Richtung, die möglichst esoterisch sein wollte und sich ausschließlich an gebildete Leser (lectores cultos) wandte, gab der Humanist Jiménez Patón den Namen Cultismo. Diesen Cultismus mit pseudogeistreichen Metaphern und Antithesen gespickt in der Lyrik heimisch gemacht zu haben, ist das zweifelhafte Verdienst des Don Luis de Góngora (1561—1627), des glutvollen Phantasten aus Córdoba.



133. Luis de Góngora. Gemälde von Velasquez. Madrid, Prado.

Will man die Manier Góngoras erfassen, der sich den schwülstigen Italiener Marini zum Vorbild nahm, so braucht man sich beispielsweise nur einmal seine Behandlung des aus Ariosts Orlando entlehnten Themas Angelika und Medor anzusehen. Um anzudeuten, daß der verwundete Medor in einer friedlichen, von Herden und Hirten belebten Landschaft liegt, wird gesagt, daß in jener Gegend der Friede sich in ein Hirtenfell gekleidet und [als Hirte] Schafe von Berg zu Tal und Ziegen von Tal zu Berg treibt, also schwülstiges Bild und kindliche Antithesen:

[Do] la paz viste pellico	Friede geht im Hirtenkleide
Y conduce entre pastores	Und er treibt im Frührotstrahle
Ovejas del monte al llano	Ziegen aus dem Tal zu Berge,
Y cabras del llano al monte.	Lämmer von dem Berg zu Tale.

In dieser Gegend wird Medor von Angelika gefunden. Und letztere wird als todbringende Kämpferin und liebende Frau „Leben und Tod der Männer" zugleich genannt, aber ohne Zusatz des Namens Angelika, so daß es geradezu orakelhaft klingt, wenn Góngora sagt:

Lo halló en el campo aquella	Ihn fand auf freiem Felde jenes
Vida y muerte de los hombres.	Leben und jener Tod der Männer.

Wie nun Angelika dem Medor seine Wunden verbinden will, da „bietet ihr Amor seine Binde" (Amor le ofrece su benda), allein sie zieht vor, die Binden aus ihrem Schleier zu machen (Mas ella sus velos rompe para ligar sus heridas). Schließlich bringt der Hirte die beiden, Pflegling und Pflegerin, die sich ineinander verliebt haben, nach seiner Hütte, Medor als fast Leblosen, der aber trotzdem zwei Seelen hat, nämlich eine für sich und eine für Angelika und Angelika als eine (Liebes-)Blinde, die aber trotzdem zwei Augensonnen besitzt. So ist

Medoro = Un mal vivo con dos almas
Angelika = una ciega con dos soles.

Bombastisch wird dann noch das Liebesidyll in der Schäferhütte beschrieben.

Wie eine Modekrankheit wirkte der Gongorismus, und wie in England selbst ein Shakespeare sich von dem ähnlich gearteten Euphuismus nicht ganz frei zu halten vermochte, so



134. Francisco de Quevedo. Gemälde von Velasquez. London, Apsley House.

unterlagen in Spanien auch Lope de Vega und vor allem Calderón zum Teil Góngoras schwülstiger Bildersucht. Nur wenigen Dichtern gelang es, den Gongorismus zu bekämpfen und von sich fernzuhalten. Zu diesen gehörten die Brüder Lupercio (1559—1613) und Bartolomé Leonardo de Argensola (1562—1631), die mit einigen anderen die antigongoristische aragonesische Dichterschule bildeten.

Allein die Zeit war trotzdem nicht gegen, sondern für Góngora und leistete bald auch einem anderen Manieristen Folge, dem Alonso de Ledesma Buitrago (1562—1623), der ebenfalls einen Konventionalstil erfand, den man nach seinem 1600 erschienenen Werk: 'Conceptos espirituales' den Konzeptismus (conceptismo) nannte. Ledesma verlangte für seine Bilder nicht nur stilistische Originalität, sondern auch eine originelle Auffassung, philologisch ausgedrückt, schon eine ungewöhnliche innere Sprachform. Diese Forderung war gleichbedeutend mit Spitzfindigkeit und Geistreichelei, mit launenhaftem Aufstellen symbolischer Beziehungen zwischen Gegenstand und Idee. Scholastische Subtilitäten, agudezas, wie der Spanier sagt, ungewöhnliche Gedanken, Affektiertheiten, Doppelsinnigkeiten und daraus sich ergebende Wortkontraste und Wortspiele (retruécanos), das waren die geistigen und stilistischen Requisiten, mit denen der Konzeptismus den Gongorismus zu überbieten suchte. So entblödet sich Ledesma nicht, von dem auf dem Roste buchstäblich zu Tode gebratenen heiligen Laurentius zu sagen:

Seréis sabroso bocado	Ihr werdet sein ein saftiger Brocken
para la mesa de Diós	für die Tafel des lieben Gottes;
pues sois crudo para vos	denn strenge, roh und unberührt seid Ihr für euch,
y para todos asado	gebraten aber für die Menschheit.

Der Hauptnachahmer des Conceptismo, wie in der Prosa, so in der Lyrik, war Don Francisco de Quevedo (1580—1645). Seine Dichtung wendet sich dementsprechend lediglich an den Verstand und wird zur Satire, die aber oft von der scholastischen Gesuchtheit seiner agudezas und conceptos erstickt wird.

In seiner Letrilla satírica über das Gold, nennt er dieses Liebhaber und Geliebten, der, von reiner Liebe entflammt, stets goldrot angehaucht ist. Wie eine scholastische Beweisführung hört sich an, was er in einer Epistel an den Herzog von Olivares schreibt:

Si Dios a la verdad se adelantara,	Wenn Gott die Wahrheit überböte,
Siendo verdad, implicación hubiera	Wo er doch selbst die Wahrheit ist, gäb's Widerspruch.
En ser y en que verdad de ser dejara.	Denn Gott als Wahrheit wär' gar nicht mehr identisch mit der Wahrheit.

So trug auch der Meister der Sueños nicht zum Aufstieg der spanischen Lyrik bei, unbeschadet seiner Größe, die ihm als einzigartigem Satiriker mit Recht zukommt.

Im Gegensatz zum Drama hat die spanische Lyrik im großen literarischen 17. Jahrhundert gegenüber der vorausgehenden Epoche einen Abstieg zu verzeichnen. Zwei barocke Konventionalstile haben sie, bevor sie mit den übrigen Literaturgattungen die Höhe erklommen, um die. Echtheit der Gefühle und damit um die Lebensfähigkeit gebracht.

Das richtige Gefühl für echte Lyrik hatten jene Dichter, die in dem preziösen Chaos wieder auf den Stoff- und Formenschatz der Romanceros zurückgriffen und durch die Schöpfung von Kunstromanzen auch im 17. Jahrhundert der alten Tradition des spanischen Volksgeschmackes treu blieben.

X. DAS DRAMA DES LOPE DE VEGA (1562—1635)

Lope Félix de Vega Carpio wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Sein Vater hatte nicht lange vorher noch seinen Stammsitz Vega im nordspanischen Tal von Carriedo bewohnt, bevor er endgültig nach Madrid übergesiedelt war. Der kleine Lope war eine Art Wunderkind. Im Alter von fünf Jahren, wird berichtet, las er lateinisch und machte er Gedichte in seiner Muttersprache. Der selber poetisch begabte Vater starb früh, ebenso Lopes zwei Geschwister, so daß der Knabe seinem Onkel, dem Inquisitor Don Miguel de Carpio, zur Erziehung übergeben wurde. Dieser schickte ihn ins kaiserliche Kollegium zu Madrid, wo er außer einer philosophisch-literarischen auch eine feine gesellschaftlich-sportliche Ausbildung genoß, so daß in ihm die Grundlagen zum vollendeten Weltmann gelegt wurden. Mit zwölf Jahren wurde der junge Lope von einer derartigen Sehnsucht, die Welt zu sehen, gepackt, daß er mit einem Kameraden die Schule heimlich verließ, um in die Ferne zu wandern. In Segovia wurden allerdings die Wanderlustigen aufgegriffen und zurückgebracht. So sagt des Dichters Biograph Montalbán.

Mit fünfzehn Jahren versuchte es Lope mit dem Soldatenleben. Er ließ sich gegen die Portugiesen anwerben. Doch hatte er davon bald genug und trat in eine Art Pagendienst beim Bischof von Avila, Jerónimo Manrique. Dieser sandte ihn als begabten jungen Mann auf die Universität nach Alcalá. Dort erwarb er sich den Grad eines Baccalaureus und wäre wahrscheinlich schon damals Theologe geworden, wenn er sich nicht in eine romantische Liebesgeschichte verwickelt hätte. Elena Osorio, die Frau des Schauspielers Cristóbal Calderón schlug den jungen Lope in Fesseln und ihretwegen ging der siebzehnjährige Baccalaureus nach Madrid zurück. Dort lernte er das Hofleben kennen und entrichtete der zeitgenössischen Schäferei den Tribut mit seinem Roman „Arcadia". (Gedruckt erst 1598.) Im Jahre 1588 vermählte er sich mit Isabela de Urbina, der Tochter eines Hofbeamten. Allein kaum verehelicht, wurde er in ein Duell mit einem Hidalgo verwickelt, was ihm Gefängnis und Landesverweisung zuzog.

Als im Jahre 1588 die Armada ausfuhr, da erwachte in Lope wieder der militärische Geist und er ging mit seinem Freunde Conde als Soldat an Bord eines der Kriegsschiffe. Bei der großen Niederlage kommt er persönlich mit heiler Haut davon und erscheint 1589 in Valencia zur Verbüßung seines Destierro. Nach vorübergehenden Aufenthalten in Toledo und Madrid wird er 1590 Sekretär des Herzogs Alba. Seit den neunziger Jahren dauernd in Madrid verschaffte er sich ähnliche Beschäftigungen b im Marqués de Malpica und bei dem bekannten Mäzen, dem Conde de Lemos. Jetzt beginnt er sich als Dramatiker einen Namen zu machen. Im Jahre 1595 stirbt Isabela de Urbina und im Jahre 1598 geht Lope eine zweite Ehe ein, mit Doña Juana Guardo. Diese schenkte ihm einen Sohn Carlos, der mit sieben Jahren starb. Fast zur gleichen Zeit wie Carlos starb auch Doña Juana, als sie einer Tochter, Feliciana, das Leben gab (1613). Über den Tod von Gattin und Sohn war Lope untröstlich. Sein ungebändigtes Temperament hatte sich indes nicht mit der betrauerten Frau begnügt. Eine Reihe illegitimer Verhältnisse registriert die Lopebiographie; darunter ist das skandalöseste das mit der verheirateten Schauspielerin Micaela de Luján, aus dem sieben Kinder hervorgingen.

Reue über seine Jugendsünden und Schmerz über seine Vereinsamung mögen Lope endlich veranlaßt haben, sich tiefer in die Religion zu versenken. Nach einigen Jahren frommer und karitativer Betätigung wurde er im Jahre 1614 zum Priester geweiht. Aber auch der geistliche Lope setzte seine Liebeleien fort. 1629 ist er Vorsitzender der Madrider Priestervereinigung. Daneben ist er freiwilliger Helfer zur Verfügung der Inquisition, „Familiar del Santo Oficio". Um so verblüffender ist die Tatsache, daß Lope, der es nach-

weislich schließlich doch noch mit seinen religiösen Pflichten sehr streng nahm, nicht nur nicht dem weltlichen Drama entsagte, sondern sogar recht anstößige Stücke verfaßte, was nur aus der Mentalität der Zeit zu erklären ist. Natürlich zeigt sich umgekehrt auch Lopes geistliche Umstellung in seinem Schaffen. Schon im Jahre 1612 ließ er z. B. sein langes geistliches Schäferbuch „Die Hirten von Bethlehem" (Los pastores de Belén) erscheinen, ebenso seine augustinischen „Soliloquios". 1614 folgten geistliche Gedichte. Im Jahre 1620 erfolgte die Selig-, im Jahre 1622 die Heiligsprechung Sankt Isidors. Die in beiden Jahren in Madrid veranstalteten Festlichkeiten brachten jeweils Poetenwettstreite (Justas poéticas), bei denen Lope als Arrangeur wie als Preisträger eine hervorragende Rolle spielte. Wie Lope die Justas poéticas bei der Kanonisationsfeier, so leitete er ein Jahr später 1623 als 'Familiar' der Inquisition die Ketzerverbrennung eines katalanischen Franziskanermönches, der eine Hostie geschändet hatte. So stempelten schon seine extremen äußeren Funktionen diesen Barockdichter auch zum Barockmenschen. 1627 wurde Lope von Papst Urban VIII. für seine Verherrlichung der Maria Stuart (La Corona Trágica) der theologische Ehrendoktor verliehen. Mit kirchlichen Ehren überhäuft, wurde der alternde Lope selbst immer „geistlicher" im unschönen Sinne des Wortes. Fanatismus trübte die Frömmigkeit des einst so Großzügigen und Kasteiungen, Fasten und Geißelungen beschleunigen das Ende des Dreiundsiebzigjährigen. Ähnlich Boccaccio stirbt er mit dem Bedauern, sich zeitlebens mit anderen als religiösen Dingen beschäftigt zu haben, am 27. August 1635. Die Nation aber dankte ihm seine vermeintlichen Verirrungen. Drei Bischöfe oblagen den Trauerzeremonien für Lope de Vega und neun Tage dauerten die Leichenfeierlichkeiten.

Aus der Bewegtheit des Lebens und aus dem antithetischen Charakter Lope de Vegas läßt sich schon erkennen, daß bei ihm für dramatisches Schaffen, psychologisch alle Voraussetzungen gegeben waren. Macht man sich noch klar, in welchem Moment der Entwicklung des spanischen Dramas Lope auf den Plan trat, so wird man unschwer begreifen, welche Bedeutung Lope schon rein historisch genommen zukommt, eine Bedeutung, die nach der künstlerischen Seite einer Deutung und Unterstreichung bedarf. Dabei können bei dem heutigen Stand der Wissenschaft lediglich die reifen Werke Lopes herangezogen werden. Die Chronologie seiner vielen Dramen ist erst in der Klärung begriffen und Studien über die Entwicklung des Künstlers fehlen fast gänzlich. Seine dramatischen Anfänge reichen sicher bis in die achtziger Jahre zurück, obwohl ein erster vom Autor genehmigter Sammelband erst 1604 erschien. Im ganzen zog sich die Veröffentlichung seiner Werke, die in 28 Bänden zerstreut sind, bis zum Jahre 1647 hin.

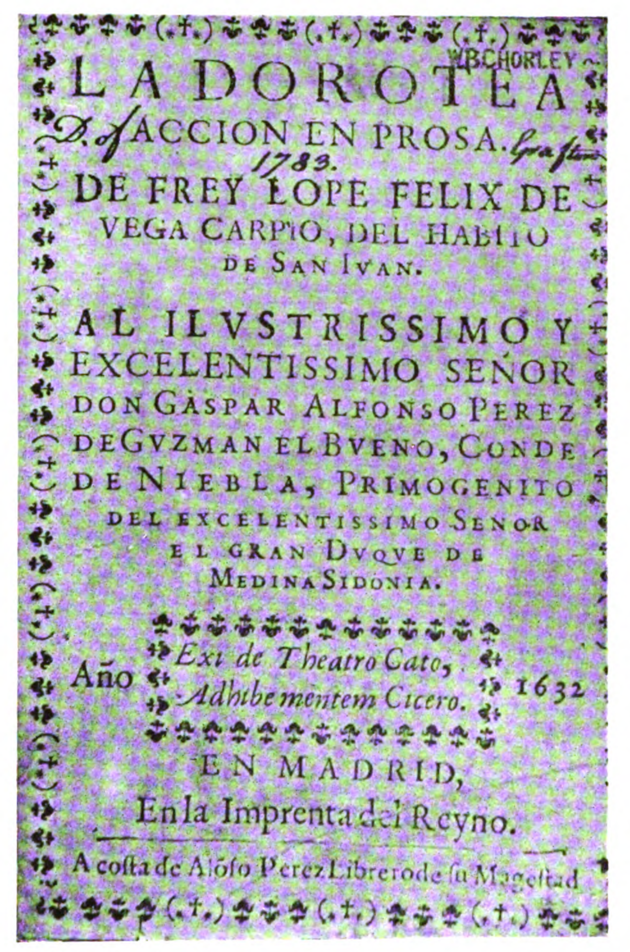
Lopes ungeheure Bedeutung liegt darin, daß er gleich Shakespeare als geborener Theatermann und gründlicher Kenner der Psyche seines Volkes, ohne die aristotelische Dramaturgie grundsätzlich abzulehnen, deren relative Gültigkeit und Unanwendbarkeit auf eine nationale spanische Dramatik erfaßte. Nicht Regeln eines außerspanischen Theoretikers, die auf Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit abzielen, dürfen nach ihm für den spanischen Theaterdichter ausschlaggebend sein, sondern vielmehr die Erkenntnis, daß sich das heiße Blut eines Spaniers nicht beruhigt, wenn man ihm nicht in zwei Stunden mindestens die ganze Weltgeschichte von der Genesis bis zum Jüngsten Gerichte vorführt. Das ungefähr sagt Lope selbst in seiner kleinen Versdramaturgie: 'Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo' (1609). Das grundsätzlich Wichtige für diese Comedias ist die prinzipielle Mischung des Tragischen mit dem Komischen, die (genau wieder wie bei Shakespeare) die sogenannte Reinheit einer dramatischen Gattung im klassizistischen Sinne ausschließt. Es wäre deshalb eine vergebliche Mühe, bei Lope eine Einteilung in Tragödien, Komödien und Tragikomödien zu versuchen. Alles ist bei ihm Comedia, Drama, Schauspiel, Bühnenstück. Eine Einteilung der Lopeschen Dramen ist nur nach Stoffen möglich, die Technik und Gattungsmischung ist überall ähnlich. Den Stoffen nach aber zerfallen die Comedias Lope de Vegas in 1. solche religiösen Inhalts (Comedias religiosas), 2. solche mythologischen Inhalts (Comedias mitológicas), 3. solche klassisch-historischen Inhalts (Comedias sobre historia clásica), 4. solche außerspanisch-zeit-



135. Lope de Vega. Gemälde von L. Tristan.
(Nach A. Reunert, Lope de Vega.)

geschichtlichen Inhalts (Comedias sobre historia extranjera), 5. solche patriotisch - nationalgeschichtlichen Inhalts (Crónicas y leyendas de España), 6. solche schäferhaft-erotischen Inhalts (Comedias pastoriles), 7. Verwicklungs- und Intrigenstücke (Comedias de enredo). 8. Sittenstücke (Comedias de costumbres.).

Ist so in jeder Komödie ihrem jeweiligen Inhalt entsprechend das Strenge mit dem Zarten, das Ernste mit dem Heiteren, das Tragische mit dem Komischen vermengt, so wird weiterhin die grundsätzliche Einteilung in die drei Jornadas streng eingehalten; die einzelnen Akte sind von nicht allzugroßer Ausdehnung, um nicht die Geduld der Zuschauer allzusehr auf die Probe zu stellen. Beim Zuschauer muß vor allem Spannung ausgelöst werden. Dies geschieht auf eine ebenso rezeptmäßige als raffinierte Weise. Im ersten Akt wird die Exposition gegeben mit allerlei Andeutungen für die mögliche Entwicklung der Handlung. Im zweiten Akte werden die Fäden der Handlung so kompliziert verschlungen, daß der Leser und Zuschauer an einem eigenen Lösungsversuch verzweifelnd sich vollständig dem neugierigen Interesse an der Handlung überläßt. Im dritten Akte wird dann vom Dichter, unter möglichster Hinausziehung des ausschlaggebenden Momentes bis zur letzten Szene, die Lösung gegeben. Natürlich entging bei einer derartigen Anlage seines Dramas Lope öfters nicht der Versuchung, statt den Knoten zu lösen, ihn zu durchhauen. Dies tut er meist durch ein gewaltsames deus ex machina-Ende. Was aber bei dem wilden Durcheinander, das durch eine überspannte Verwicklungstendenz sich im Lopeschen Drama leicht einstellt, vor Unklarheit und Verwirrung bewahrt, das ist vor allem die saubere Charakterisierungskunst der einzelnen Personen, in der Lope von keinem seiner Nachahmer erreicht worden ist. Ferner zieht es sich durch die Lopeschen drei Akte wie ein Erzählungsfaden, den man nicht verlieren kann und wenn man beim Shakespearedrama von dramatisierten Novellen gesprochen hat, so hat man die Lopedramen mit noch größerem Recht bühnenfähig gemachte Romanzen genannt. Und wie sehr es Lope die Romanze angetan hat, das ersieht man aus der Tatsache, daß er den episch-lyrischen Romanzenvers zum dramatischen Vers par excellence erhoben und meist zu vierzeiligen Strophen mit zwei



LA DOROTEA

ACCION EN PROSA.

DE FREY LOPE FELIX DE
VEGA CARPIO, DEL HABITO
DE SAN IVAN.

AL ILVSTRISSIMO Y
EXCELENTISSIMO SEÑOR
DON GASPAR ALFONSO PEREZ
DE GVZMAN EL BVENO, CONDE
DE NIEBLA, PRIMOGENITO
DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR
EL GRAN DVQVE DE
MEDINA SIDONIA.

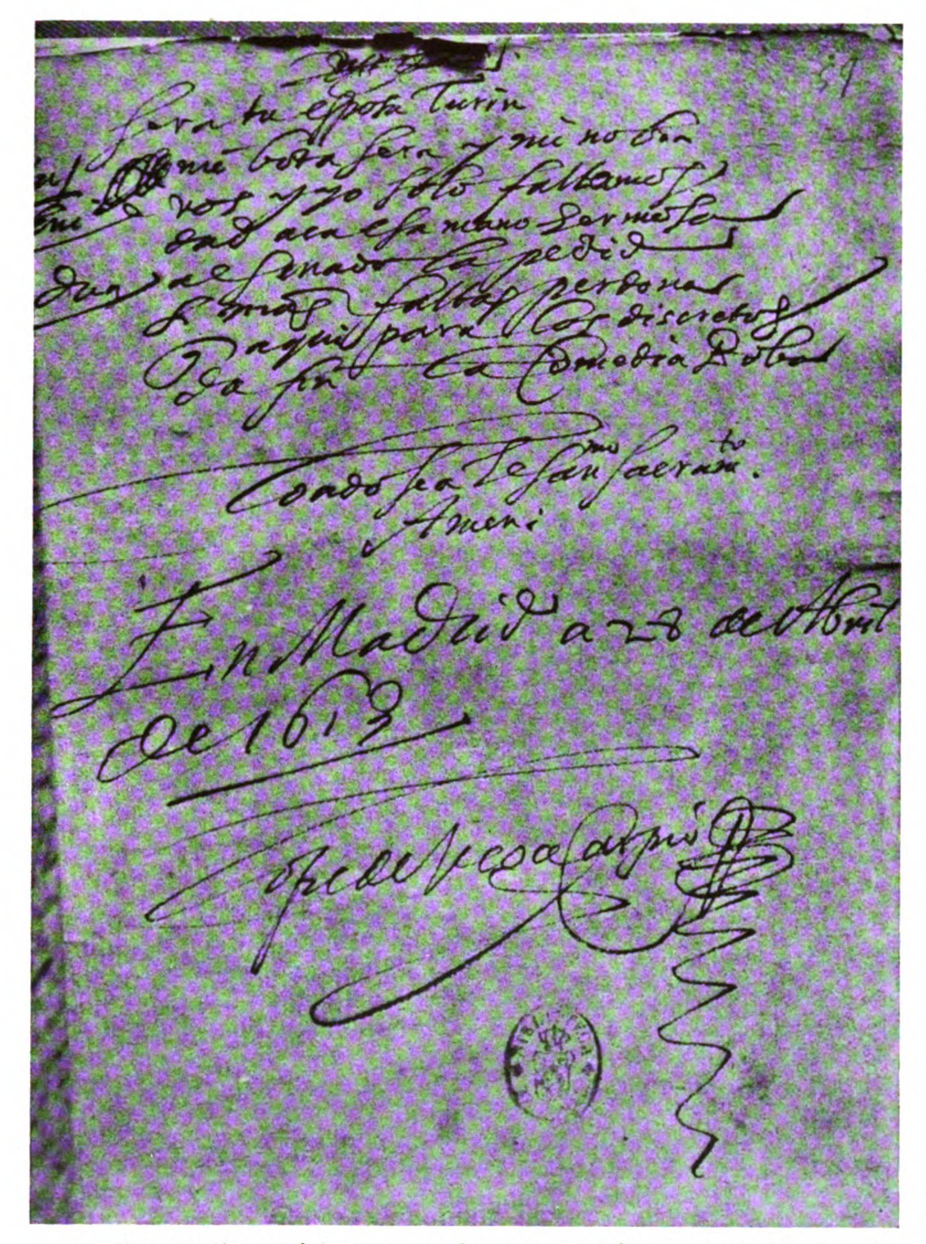
Año *Exi de Theatro Cato, Adhibe mentem Cicero.* 1632

EN MADRID,
En la Imprenta del Reyno.
A costa de Alõso Perez Librero de su Magestad

136. Titelblatt eines Dramas von Lope de Vega. Madrid 1632.*

Reimen gebunden hat. Mit feinstem Verständnis läßt er aber an passenden Stellen diesen Vers und diese Strophe von anderen Vers- und Strophenarten durchbrochen werden, so von Décimas (10 Achtsilbner mit der häufigsten Reimordnung a b b a a c c d d c), wenn es sich um Klagen, von Redondillas (vier Achtsilbner oder kürzere Verse: a b b a), wenn es sich um Liebesleid und -lust handelt, von der assonierenden Romanzenstrophe, wenn es sich um eingeschobene Berichte, von Sonetten, wenn es sich um lyrische Monologe handelt. Dazu kommt eine an Stichomythie grenzende Lebhaftigkeit des Dialoges, der von rhetorischen Fragen, Ausrufen des Staunens und der Verwunderung, Apostrophen usw. strotzt. Über das ganze Drama aber ist ein Realismus gegossen, der keine Grenzen des Derben und Brutalen kennt, dafür aber auch um so schärfer zeichnet und beleuchtet. Eine Forderung der Wirkung, wie die Aristotelische, die auf die Erregung von Mitleid und Furcht hinauslaufende Katharsis, kennt Lope nicht, und doch wirken die großen Dramen Lope de Vegas fast nicht minder reinigend und befreiend als die klassischen Tragödien. Zur Kennzeichnung dieses ganzen künstlerischen Sachverhaltes mag ein Meisterdrama angeführt werden, das zwar, wie neueste Forschung überzeugend dargelegt, nicht Lopes Feder selbst entstammt, aber für die Technik der Lope-Schule in Bezug auf Abrundung und Typik charakteristischer ist, als irgend ein Werk des Meisters selbst. Es handelt sich um den „Stern von Sevilla" (La Estrella de Sevilla). Dieses Drama ist, wie Anita Lenz (Zeitschrift für Romanische Philologie. XLVIII p. 92) im Anschluß an Menéndez y Pelayo betont, „im Aufbau sehr viel durchdachter . . . als die meisten Stücke des genialen Improvisators".

Klar in der Anlage, haarscharf in der Charakterzeichnung der Hauptpersonen, gibt der erste Akt dieses Dramas eine Meisterexposition: Als König Sancho der Kühne in Sevilla einreitet, erblickt er auf einem Balkone Doña Estrella Tabera, die wegen ihrer strahlenden Schönheit der Stern von Sevilla genannt wird. Als leidenschaftlicher Charakter beschließt er sofort, sich ihr zu nahen, und verlangt von seinem gefügigen Günstling Don Arias einen Rat, wie er dies bewerkstelligen könne. Arias rät zu einer Annäherung vermittelst des Bruders Estrellas, des Don Bustos Tabera, der Regidor von Sevilla ist. Der König begibt sich zu Don Bustos, sucht ihn etwas plump und unvermittelt mit Ehren zu überhäufen und bemerkt gleichsam nebenbei, daß er auch seine Schwester Estrella würdig vermählen wolle. Don Bustos, in dem der richtige Verdacht aufsteigt, ist so verwirrt, daß er es unterläßt, dem König zu sagen, Estrella sei bereits mit seinem besten Freunde Sancho Ortiz verlobt. Einen Besuch des Königs bei seiner Schwester lehnt


Amen
En Madrid a 28 de Abril
Lope de Vega Carpio

137. Eigenhändiger Brief von Lope de Vega. Madrid, Nationalbibliothek.*

Don Bustos mit Rücksicht auf die strenge Sitte und die Erfordernisse der Hausehre ab. Nun versucht der leidenschaftliche König sich Estrella heimlich zu nahen, aber Estrella, die würdige Schwester des Don Bustos, läßt den Vermittler des Königs Don Arias in stolzer Verachtung stehen, ohne ihn einer Antwort zu würdigen. Da greift die Lakaienseele des Don Arias zu ihrer ultima ratio, indem sie eine Dienerin Estrellas bestimmt, die Türe ihrer Herrin nachts offen zu lassen, plump und unverfroren, als ob mit keinerlei Imponderabilien zu rechnen wäre. So steht der Leser oder Zuschauer am Ende des ersten Aktes vier Personen gegenüber, die sich als spielende und gegenspielende Silhouetten scharf vom Hintergrund der Handlung abheben, und er kann allerlei über den in Aussicht stehenden Besuch des Königs bei Estrella erwartend kombinieren.

Allein auf die geniale Verwicklung der Handlung, wie sie das Drama in seinem zweiten Akt bringt, macht sich der Zuschauer, der nun abwechselnd gespannt, enttäuscht, überrascht, verblüfft, bestürzt, entsetzt wird, in keiner Weise gefaßt. Der König, vermummt und verhüllt, betritt nächtens die Wohnung Estrellas. Bevor er aber diese überhaupt zu sehen bekommt, tritt ihm Don Bustos entgegen und verlangt Rechenschaft. Unter dem Vorwand, er halte es nicht für möglich, daß sich hinter der Maske des verhüllten Nichtswürdigen der König verberge, läßt er sich mit ihm in einen Streit ein, der nur durch das Eintreten einiger Diener ein zufälliges Ende findet. Zwei Entschlüsse läßt indes dieser Zwischenfall reifen: Der König beschließt, Don Bustos, der ihn in einer schmählichen Lage gesehen hat, töten zu lassen, und Don Bustos beabsichtigt nach Tötung der kupplerischen Dienerin, Estrella, deren Ehre in Sevilla gefährdet ist, aus dieser Stadt zu entfernen. Und nun verschlingen sich Spiel und Gegenspiel in den unerwartetsten Windungen. Der König läßt sich von Don Arias, seinem schlimmen Ratgeber, einen königstreuen Mann nennen, der einen Frevel am Monarchen auf alle Fälle zu rächen entschlossen sei und Don Arias nennt ihm den kühnen Sancho Ortiz, von dessen Verhältnis zu Estrella und Don Bustos er nichts weiß. Der König läßt Sancho Ortiz kommen, nimmt ihm das Versprechen ab, eine angebliche Majestätsbeleidigung an dem Manne, dessen Namen er ihm auf einen Zettel schreibt, durch den Tod zu rächen und verspricht Don Sancho Ortiz seinerseits nach vollbrachter Tat die Dame seiner Wahl zur Braut. In unbedingter Königstreue verpflichtet sich Don Sancho Ortiz zu dem Morde und steckt den Zettel mit dem Namen des Don Bustos ohne ihn als sachlich nebensächlich überhaupt gelesen zu haben, in die Tasche. Auf dem Rückwege zu seiner Wohnung trifft nun Don Sancho Ortiz auf einen Diener Estrellas, der ihm die Mitteilung bringt, Don Bustos, der sich gezwungen sähe, seine Schwester aus Sevilla zu entfernen, habe beschlossen, sie vorher mit ihm zu vermählen. Überglücklich will sich Don Sancho Ortiz zu Estrella begeben, da fällt ihm der Zettel des Königs ein, der sich noch ungelesen in seiner Tasche befindet. Er öffnet ihn und liest mit Entsetzen den Namen Don Bustos'. Jetzt ist der psychologisch-dramatische Höhepunkt erreicht, und es erfolgt die immer noch von Teilhöhepunkten strotzende Umkehr der Handlung. Innerlich zerwühlt und zerrissen rafft sich der königstreue Don Sancho Ortiz zusammen, begibt sich zum Freunde, fängt, um ihn nicht meuchlings ermorden zu müssen, Händel mit ihm an und tötet ihn im Verlauf des Streites. Innerlich gebrochen klagt er sich dann selbst des Mordes an — der König hatte ihm Straffreiheit zugesichert — und läßt sich von den Stadtrichtern abführen. Der auf Sancho wartenden bräutlich geschmückten Estrella aber wird ihres Bruders Leichnam gebracht, und sie erfährt obendrein, daß der Bräutigam Don Bustos' Mörder ist. Halb wahnsinnig vor Schmerz und Entsetzen bricht Estrella in Verzweiflung aus. Mit diesem Aktschluß ist eine dramatische Wirkung erzielt, deren Wucht erst durch die Vielheit der Fäden, die in ihm zusammenlaufen, plausibel ist.

Wie wird nun im dritten Akt nach diesem Umschwung die Entwirrung der Fäden und die Lösung gefunden? Sie erfolgt auf der Grundlage der strengen Charakterzeichnung. Der König ist zu sehr von Scham erfüllt, um durch ein persönliches Geständnis seiner Schuld am Morde Don Sancho Ortiz zu entlasten und er wünscht und befiehlt, daß Ortiz den Richtern den Sachverhalt selbst aufdecke. Aber Ortiz als Held schweigt beharrlich und sucht in keiner Weise sich von der fremden Schuld zu befreien. Estrella gelänge es als der Hauptbetroffenen, Don Sancho Ortiz vor der Verurteilung zu retten, er lehnt es jedoch ab. Da sucht der unwürdige König, statt seine Schuld zu gestehen, die Richter privatim zu bestechen; diese sprechen aber als unbestechliche Richter der Stadt Sevilla das Todesurteil gegen den vermeintlich Schuldigen aus. Erst in diesem kritischen Augenblick bekennt der König seine Schuld und erwirkt so Sanchos Befreiung. Er tut aber schließlich noch mehr und überläßt seinem Versprechen gemäß, Don Sancho Ortiz die Braut seiner Wahl, Estrella. Allein mit dieser äußerlich theatralischen Lösung ist der Autor nicht zufrieden. Er betont, daß zwei Charaktere wie Estrella und Ortiz trotz ihrer gegenseitigen Liebe, jetzt, wo der gemordete Don Bustos zwischen ihnen steht, nicht zusammengehören können, indem er als letzte charakterologische Lösung des Dramas die beiden Liebenden aus Heroismus und innerer Notwendigkeit aufeinander verzichten läßt zum Staunen und zur Erbauung des charakterschwachen Königs wie des Publikums.

Der innere Sieg des Rechtes, der Ehre und der Tugend über Unrecht, Willkür und Laster, ist die Hauptlösung aller großen Lopeschen Dramen. Sie wirken befreiend, ohne daß die schematisch und formelhaft notwendig den physischen Untergang des Schuldigen verlangen und ohne daß in allen Einzelheiten die sogenannte poetische Gerechtigkeit gewahrt würde. Denn der Sieg des Rechtes, so wie ihn Lope versteht, kann sich auch auf blindwütender Leidenschaft aufbauen. Ein Beispiel dafür 'Die Komturen von Córdoba'

(Los Comendadores de Córdoba), ein Stück, in dem der von seiner Gattin betrogene und von deren Nichte in der Hausehre verletzte Veinticuatro (Stadtrat) Don Fernando, die beiden Frauen beim Ehebruch mit Don Jorge und Don Fernando, den Comendadores von Córdoba, ertappt, und daraufhin nicht nur die Ehebrecher alle vier, sondern sämtliche lebenden Wesen seines Hauses, einschließlichder unschuldigen Tiere in einer grandiosen Rache- und Sühnewut tötet. Nachträglich erhält er die Anerkennung des Königs für die Tat. Vor dem Naturrecht, nach dem die Bevölkerung von Fuente Ovejuna in dem gleichnamigen Stücke, den wollüstigen und gemeingefährlichen Comtur Fernán Gómez de Guzmán ermordet, muß die Justiz verstummen. Der eigentlich Schuldige wird nicht ermittelt, und der Held des Stückes, die Gesamtbevölkerung von Fuente Ovejuna, erscheint als eine providentielle heilige Hermandad. Wer der Ehre und Gerechtigkeit im Sinne einer höheren Sittlichkeit zum Siege verhilft, ist gleichgültig, die Hauptsache ist dieser Sieg an sich. In dem bekannten Drama „Der König ist der beste Richter" (El mejor Alcalde el Rey) ist der Vollstrecker der Gerechtigkeit der König selbst. Als sich Don Tello de Neyra, ein eigenwilliger, leidenschaftlicher Edelmann, weigert, die geraubte Elvira ihrem Bräutigam Sancho zurückzugeben, begibt sich der König selbst nach Tellos Schloß, läßt den Widerspenstigen enthaupten und setzt Sancho, dem er Elvira verbindet, obendrein als Herrn auf die Güter des Gerichteten. Auch der politische Mord kann in den Dienst der Lopeschen Gerechtigkeitslösung gestellt werden. In der „Jüdin von Toledo" (Las paces de los Reyes y Judía de Toledo) erscheint als befreiende Tat die Ermordung Rachels, die an sich insofern unschuldig ist, als sie der König Alfons VIII. rauben ließ; allein ihre Ermordung ist das Mittel zur Rückkehr des pflichtvergessenen Herrschers zu Gattin und Staat.


138. Der Dichter. Radierung von Giuseppe Ribera.

Lopes Stärke liegt auf dem Gebiete des in den Kreisen des niederen Adels spielenden Schauspiels, des Gesellschaftsstückes, wie man anachronistisch sagen könnte, der sogenannten comedia de capa y espada. Er hat damit das Schwergewicht des Interesses auf das Soziale verlegt. Dies hat er um so mehr getan, als er in die Mitte seiner Schauspiele das Weib gestellt hat, dessen Seele er genügend kannte, um es zum konkreten Problem seines Theaters zu erheben. Vom Weibe werden die Lopeschen Helden hinangezogen oder verdorben, am Weibe scheitern sie oder erlösen sie sich. Hier liegt vielleicht Lopes höchster künstlerischer Realismus, daß er das Liebesproblem nicht in tendenziöser Form, sondern in den vielen Verschlungenheiten und Möglichkeiten, wie es sich im Leben selber findet, auch auf die Bühne brachte. Mit dem Leben hat er aber auch notwendig, seine Zeit und ihre Geistesverfassung festgehalten und

zwischen zwei Liebes- und Ehrenhändeln blitzt es auf von Fanatismus, Judenhaß und Autodefe-Stimmung (El niño innocente de la Guardia), ja bisweilen von krassem Aberglauben, Elementen, die sich aber nie gewaltsam an die Oberfläche drängen. In den erhaltenen 500 Lope de Vega-Stücken besitzen wir etwa ein Viertel seines Gesamttheaters. Aber dieser Bruchteil seiner Schöpfungen ist so mannigfaltig, daß er sicher auch von dem Gesamtschaffen Lopes einen Begriff gibt und verstehen läßt, wie aus Lope alle späteren dramatischen Versuche und Richtungen herauswachsen konnten. Endgültiges über die Kunst Lopes und ihre Entwicklung kann nicht gesagt werden, bevor die Forschung die dazu unbedingt notwendigen Voraussetzungen geschaffen hat durch die Feststellung der Chronologie der Lopeschen Werke. Diese wichtige Vorarbeit ist bis jetzt nur für Lopes Jugenddramen durch Adalbert Hämel geleistet worden.

Eine Menge bühnentüchtiger Autoren, vor allem Valencianer, ahmten zunächst Lope, vom Autor der Estrella abgesehen, ziemlich schülerhaft nach, ohne ihn zu erreichen. Zu diesen Lope-Schülern müssen gerechnet werden Männer wie Francisco Tárrega (1556—1602), Gáspar Aguilar (1561—1623), Antonio Mira de Amescua (1574—1644), auch Luis Vélez de Guevara (1579—1644), Juan Pérez de Montalbán (1602—1638). Mehr als Nachahmer Lopes waren drei ausgeprägte Individualitäten, die, jeder in einer besonderen Richtung, als Fortsetzer der Dramatik des Meisters betrachtet werden können: Don Guillén de Castro (1569—1631), Tirso de Molina, eigentlich Fray Gabriel Téllez (1571—1648) und Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581?—1639).

Guillén de Castro, der sich in Madrilener Theaterkreisen großen Ansehens erfreute, hat es verstanden, nach Lopes Vorbild spanische nationale Sagenstoffe aus dem Romanzenton ins Dramatische umzusetzen unter weiser Beobachtung der Erfordernisse der Bühne. So werden heute noch seine stark auf Ehebruchsprobleme eingestellten bürgerlichen Trauerspiele weit überstrahlt von den 'Mocedades del Cid', die dem Franzosen Corneille als Vorlage für seinen berühmter gewordenen Cid dienten.

Mit Lope'schem Geschick gibt Castro im ersten Akte eine vorbildliche Exposition, die sich ganz aus Handlung zusammensetzt. Don Rodrigo wird zum Ritter geschlagen, Doña Urraca, die Infantin, schnallt ihm höchstselbst die goldenen Sporen an. Nach der Feierlichkeit will König Ferdinand unter seinen Räten einen Erzieher für den Infanten Don Sancho auswählen. Seine Wahl trifft den alten Diego Láinez, Vater des Cid. Graf Lozano fühlt sich zurückgesetzt und läßt seine Wut an Don Diego aus, den er bebeschimpft und dem er einen Backenstreich versetzt. Diese Schmach will Don Diego von einem seiner Söhne rächen lassen. Er macht die Würdigkeitsprobe, indem er ihnen schmerzhaft die Finger zusammenpreßt, und nur Rodrigo erweist sich durch seine Entrüstung über diese Behandlung als den echten Sohn des Don Diego. Ihm gibt nun der Vater den Befehl, seine Schmach am Grafen Lozano zu rächen. Don Rodrigo, der Doña Jimena, des Grafen Tochter liebt, kämpft innerlich zwischen Liebe und Ehre, um sich kurzgefaßt für die letztere zu entscheiden: Er fordert den Grafen zum Zweikampf und tötet ihn. Eine meisterhafte Klarlegung der Vorgänge, auf denen sich die weitere Handlung aufbauen kann.

Welches wird nun Don Rodrigos Schicksal sein? Das ist die Frage der Spannung, die sich an die Spitze des zweiten Aktes drängt. Don Diego bittet für den Sohn beim König um Gnade, Doña Jimena aber, die wie der Cid ihre Liebe der Kindespflicht hintansetzt, fordert von Ferdinand Rodrigos Tod. Der König sucht zu vermitteln. Es tritt eine aufschiebende Lösung ein, insofern, als sich Don Rodrigo durch freiwillige Verbannung dem Gesetz entzieht. Mit 500 Reitern, die ihm sein dankbarer Vater zur Verfügung stellt, mit dem Einverständnis Jimenens, die sich auch nicht ungern ihrer Racheaufgabe begibt und mit dem Segen Doña Urracas, [deren einseitiges Liebesmotiv indes der Dichter nicht durchzuführen und mit der Haupthandlung zu verschlingen versteht], zieht Don Rodrigo gegen die Mauren. Ruhmbedeckt und als der „Cid" gefeiert kehrt der Held von seinem Guerillazug zurück, und der König lehnt es nunmehr ab, den Feldherrn, der sich so verdient gemacht hat, zu bestrafen.

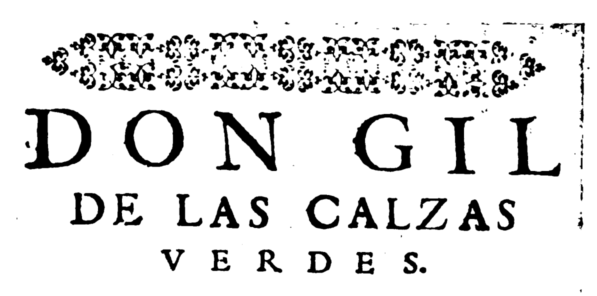
Zu Beginn des dritten Aktes bleibt demnach noch die Frage: Wie stellt sich demgegenüber Jimena? Um mit der Beantwortung dieser Frage einen ganzen Akt zu füllen, genügen dem Dichter nicht mehr die kurzen Anhaltspunkte, welche die Romanzen geben, sondern er nimmt seine Zuflucht zu eigener psychologischer Vertiefung, so daß er den Handlungsverlauf aus den Stimmungen und der jeweiligen Seelenhaltung in Zickzacklinien herauswachsen läßt: Das fortwährende Bitten Jimenas um den Tod des Cid erscheint den Räten des Königs als unecht und sie stellen Jimena auf die Probe, indem sie ihr alsbald den angeblichen Tod des Cid in einer Schlacht mitteilen. Als Jimena darob erblaßt und umzusinken droht, tröstet sie der König mit dem wahren Sachverhalt. Allein nun ist Jimena in ihrem Stolze gekränkt, und in Hochmutswahnsinn fordert sie nun erst recht den Kopf des Cid und verspricht ihre Hand dem, der ihr des Cid Haupt zu Füßen legt. Dies zu tun macht sich der riesenhafte Aragonese Don Martín González anheischig, der mit dem Cid einen Zweikampf um die Stadt Calahorra auszufechten hat. Innerlich gebrochen macht sich Jimena schon auf die gewollte-nichtgewollte Hochzeit mit Don Martín gefaßt. Aber aus dem Zweikampf geht wider Vermuten der Cid als Sieger hervor und er legt ihr sozusagen selbst sein Haupt zu Füßen. Der König macht es nun Jimena leicht, indem er sie bittet, dem großen Kämpen die Hand zu reichen.

Sind so die Verwertung der Volksromanze und die psychologische Vertiefung der Charaktere die Errungenschaften Guillén de Castros aus Lopes Erbe, während ihm für die Verwicklung von Haupt- und Nebenhandlung Maß und Auge fehlten, so brachte es in der Handlungsverschlingung geradezu zum blendendsten Virtuosentum Tirso de Molina. Wohl wird dieser Dramatiker im allgemeinen vor allem als der große Realist gewürdigt, und man hat schon gebührend über die verblüffende Kenntnis der Welt und ihrer Nachtseiten seitens des Paters gestaunt. Kein Zufall wäre es bei dieser veristischen Ader Tirsos, wenn er den Don Juan-Stoff zum erstenmal in dem „Burlador de Sevilla" auf die Bühne gebracht hätte. Allein dieses bekannte Stück, ein ziemlich aus einfach aneinandergereihten Episoden bestehendes Drama, wird ihm neuerdings abgesprochen. Die Virtuosität der künstlerischen Technik des Dichters geht überhaupt deutlicher hervor aus dem ebenso posierlichen als schwierig zu übersehendem Verwechslungsstück „Don Gil von den grünen Hosen" (Don Gil de las calzas verdes).

Schon der erste Akt führt in langsamen Windungen in eine Spirale hinein, bei der der Überblick verloren zu gehen droht: Don Martín hat Doña Juana de Solís in Valladolid die Ehe versprochen, und die letztere beobachtet ihren Bräutigam auf Schritt und Tritt, damit er ihr nicht doch noch entgeht. Die Gefahr dazu besteht insofern, als Don Martíns Vater den Sohn der reichen Doña Inés de Mendoza in Madrid vermählen will. Um jedoch Schwierigkeiten seitens der Familie der Juana zu vermeiden, reist Don Martín unter dem Namen seines Freundes Don Gil de Albornoz nach Madrid, zugleich einen fingierten Brief mitbringend, des Inhalts, er, Don Gil, sei der Ersatzmann für den schon gebundenen Don Martín, was Don Martíns Vater zu spät erfahren habe. Trotz aller Vorsicht Don Martíns hat Doña Juana den Streich erfahren. Sofort hat sie sich in Männerkleidung, speziell in die von Don Martín bevorzugten grünen Hosen geworfen, ist nach Madrid geeilt, hat sich schnurstracks zu Doña Inés begeben, sich ihr als ihr Bräutigam vorgestellt und sie durch ihre geistreiche Schlagfertigkeit bezaubert. Zu spät kommt deshalb der zweite Don Gil, Don Martín, der sich umständlich durch den Vater der Inés bei dieser einführen läßt. Inés und ihre Base Doña Clara sind nicht wenig überrascht, als sich ein zweiter Don Gil meldet.

Aber Doña Juana holt zum zweiten Schlag aus. Sie mietet als Doña Elvira ein Zimmer in der Nähe der Wohnung der Doña Inés, freundet sich mit ihr an und erzählt ihr, sie solle sich vor einem falschen Don Gil hüten, der in Wirklichkeit mit ihr verlobt sei, und Don Miguel heiße, jedoch zu seiner Legitimierung dem wirklichen Don Gil die Empfehlungsbriefe entwendet habe. Dieser Fiktion kommt der Zufall zu Hilfe, als Don Martín einen Brief seines Vaters verliert, der ihm Geld sendet und zur beschleunigten Vermählung drängt. Der Brief aber lautet auf die abgekartete Adresse „Don Gil" und wird von Doña Juana gefunden. Sofort verwandelt sie sich wieder in den Don Gil, zeigt Inés und ihrem Vater die erdrückenden Beweisstücke für ihre Identität mit Don Gil vor und erreicht, daß Don Martín als Betrüger aus dem Hause gejagt wird.

Es bei dieser Rache bewenden zu lassen und dem Don Martín neben dieser Lehre noch den Kopf zurechtzusetzen, das genügt indes der koboldartigen Doña Juana nicht. Sie kompliziert vor der endgültigen Lösung alles noch viel mehr. Ihrem Vater schreibt sie nach Valladolid, Don Martín habe sie auf den Tod verwundet, er möge kommen und sie rächen. Einen an sich als Doña Elvira adressierten Brief von dem angeblichen


DON GIL
DE LAS CALZAS
VERDES.

ACTO PRIMERO.

Hablan en el las perſonas ſiguientes.

Doña Iuana.	*Oſſorio.*
Quintana.	*Doña Ynes.*
Caramanchel.	*Don Iuan.*
Don Martin.	*Doña Clara.*
Don Pedro.	*Muſicos.*

Sale doña Iuana de hombre, con calça, y veſtido todo verde, y Quintana criado.

Quint. Ya que a viſta de Madrid,
y en ſu puente Segouiana
olvidamos (doña Iuana)
huertas de Valladolid,
Puerta del Campo. Eſpolon,
Puentes, Gaceras, Eſgueva,
con todo aquello que lleva,
por ſer como Inquiſicion
de la Pinciana nobleza,
pues qual braço de juſticia,
deſterrando ſu inmundicia,
caſtiga ſu limpieza:

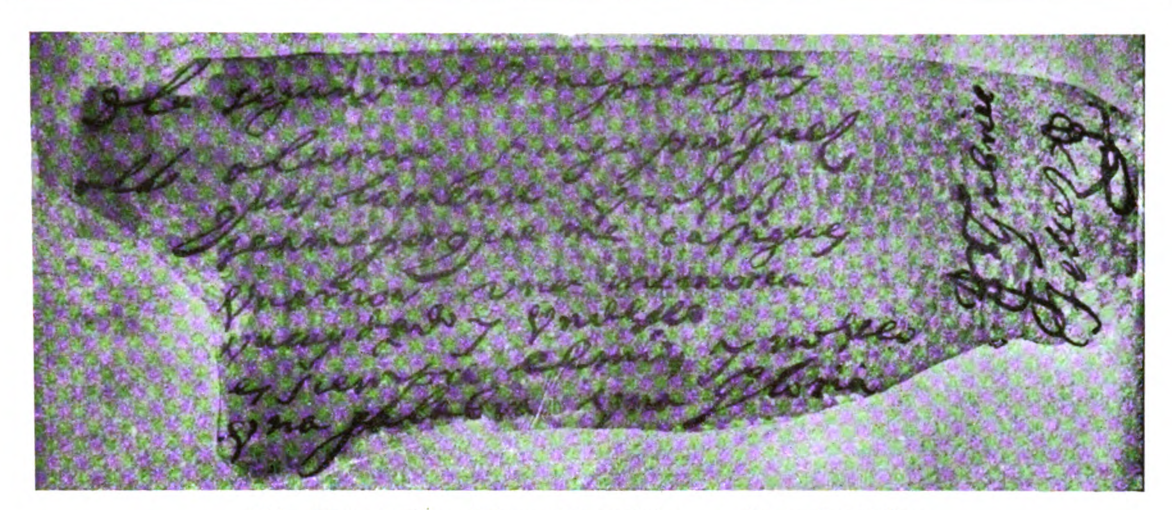
Ya que nos traen tus peſares
a que deſta inſigne Puente
veas la humilde corriente
del enano Mançanares,
que por arenales rojos
corre, y ſe debe correr,
que en tal Puente venga a ſer
lagrima de tantos ojos:
no ſabremos, que ocaſion
te ha traido de eſſa traça?
que peligro te distraça
de Damiſela, en varon?
Iua. Por agora nó Quintana.
Quint. Cinco dias haze oy,
que mudo contigo voi,
un Lunes por la mañana

4. *Parte.* Nn 3 en

139. Der Beginn des „Don Gil" in der Erstausgabe des Werkes.*

echten Don Gil spielt sie Doña Inés in die Hände, so daß diese rasend eifersüchtig wird. Die Base der Doña Inés, Doña Clara, aber hat sie in ihrer Don Gil-Rolle in sich verliebt gemacht. Doña Inés wartet nun in der kommenden Nacht hinter ihrem Fenstergitter auf das Erscheinen des einzigen und echten Don Gil, noch ganz verwirrt von der Doppelexistenz ihres Freiers. Aber was sie nun erlebt, läßt sie fast ihren Verstand verlieren. Als erster schleicht sich ihr alter Anbeter Don Juan heran, der, um die Konkurrenz aus dem Felde zu schlagen, sich eine grüne Don Gil-Hose angezogen hat, dann taucht Don Martín auf, um nochmals seine mißglückte Rolle zu spielen zu versuchen, schließlich erscheint Doña Clara, um sich dem vermeintlichen Don Gil nahen zu können, aus Sympathie mit einer grünen Hose bekleidet, endlich stellt sich, um den Schabernack auf die Spitze zu treiben, Doña Juana, die erst selbst bei Doña Inés am Gitterfenster war, als vierter Don Gil ein. Die Bestürzung der Doña Inés ist groß, und die verschiedenen Don Gile gehen aufeinander los. Da erscheint auch noch gerade Don Juanas Vater, um Don Martín als Mörder verhaften zu lassen, Verwandte Doña Claras wollen den vermeintlichen Don Gil (Doña Juana) zur Ehe mit Doña Clara zwingen, da erklärt endlich Doña Juana den ganzen Sachverhalt und aus dem unendlichen Durcheinander lösen sich lustspielgerecht die Paare ab: Doña Juana und Don Martín, Doña Inés und ihr alter Verehrer Don Juan, Doña Clara und ein Verwandter.

Hier sieht man, daß Tirso ein dramatischer Jongleur ist, allerdings ein genialer Jongleur. Er handhabt seine Figuren wie Marionetten, gruppiert sie, verstellt sie, ordnet sie neu in der unerwartetsten Weise und treibt, wie gesagt, die von Lope in Schwang gebrachte Verwicklungstechnik auf die Spitze. Auch Verwicklung von Problemen reizt ihn, so der Theologenstreit über Prädestination und freien Willen, der sich ihm zu dem Drama „El condenado por desconfiado" verdichtet. Aber es fehlt ihm gänzlich an der von Guillén de Castro mit Erfolg versuchten psychologischen Vertiefung der Charaktere. An dieser Vertiefung weiterzubauen und das Drama überhaupt zu verinnerlichen und zu beseelen, das blieb Alarcón vorbehalten, dem feinsinnigen, äußerlich durch einen Buckel entstellten Mexikaner, der eine Rolle im geistigen Leben Madrids zu spielen verstand. Die in die Tiefe gehende Kunst Alarcóns, der wohl die Wertschätzung Tirsos, nicht aber die Lopes genoß, machte ihn in den weiteren Kreisen unpopulär. Dazu kam, daß er kein Vielschreiber war, was man damals sein mußte, um volkstümlich zu werden. Statt dessen ist Alarcón der Schöpfer der spanischen Charakterkomödie geworden, wie wohl am besten aus seinem Stück „La verdad sospechosa" (Die verdächtige Wahrheit) erhellt. Hier ist mit Molièresker Charakterisierungskunst Don García als der Lügner aus Prinzip, aus innerer Notwendigkeit, aus Idiosynkrasie, aus ästhetischer Freude geschildert. Aus dieser seiner typischen Lügenhaftigkeit ergibt sich dann zwangsläufig, daß man in scheinbarer Durchdringung seiner Lügengewebe ihm auch die Wahrheit nicht mehr glaubt, woraus ihm dann die größten Unannehmlichkeiten erwachsen.



140. Das einzige erhaltene Manuskript von Tirso da Molina.
Madrid, Nationalbibliothek.*

Die Führung der Handlung ist die folgende: Don García, durch den Tod seines Bruders Majoratsherr geworden, wird von der Universität Salamanca nach Madrid zurückgerufen, wo sein ehrenhafter Vater, der die Absicht hat, den Sohn nunmehr zu vermählen, bei ihm einen erschreckenden Hang zur Lüge entdeckt. Eines Tages sieht nun Don García in Madrid zwei Damen, die mit ihrer Equipage Einkäufe machen: Doña Lucrecia und Doña Jacinta. Er verliebt sich in die letztere, erweist sich ihr galant und stellt sich in seiner üblichen Flunkerei als Peruaner vor, der seit einem Jahre in Madrid lebe und sie seitdem verehre. Zugleich läßt er den Kutscher nach dem Namen der „Schönsten" von den zwei Damen fragen. Der Kutscher nennt ihm Doña Lucrecia und Don García hält in seiner Verliebtheit für selbstverständlich, daß Doña Jacinta — Doña Lucrecia sein müsse. Nun hat aber Don Beltrán, der die Vermählung des Sohnes jetzt eifrig betreibt, schon mit Doña Jacintas Vater gesprochen und verabredet, er werde mit Don García an Doña Jacintas Fenster vorbeireiten, damit diese den ihr bestimmten Bräutigam sehen kann. Dies geschieht denn auch und Doña Jacinta entdeckt dabei zu ihrem Staunen die Lüge des „Peruaners". Der schmucke Lügner gefällt ihr aber trotzdem und sie bestellt ihn an Doña Lucrecias Balkon. Das Stelldichein bestärkt Don García in der für ihn selbstverständlichen Auffassung, daß Doña Jacinta Doña Lucrecia sei. Aus diesem Grunde läßt er sich eine zweite Lüge zu Schulden kommen und erzählt seinem Vater, als ihm dieser den Heiratsplan mit Jacinta eröffnet, er sei bereits in Salamanca vermählt. Sofort teilt Don Beltrán, der Ehrenmann, diesen vermeintlichen Sachverhalt Jacinta mit und diese weiß nun nicht mehr, was sie glauben soll. Don García indes versucht ihr nun von sich aus einen schriftlichen Heiratsantrag zu machen und richtet diesen natürlich an Doña Lucrecia. Der Brief gelangt in die Hände der wirklichen Doña Lucrecia, die einer Ehe mit dem reichen Don García durchaus nicht ablehnend gegenübersteht. Unterdessen kommt Don Beltrán der „Salamantiner Ehe"-Lüge seines Sohnes auf die Spur und er fragt ihn, warum er ihn belogen habe. Aus Liebe zu Lucrecia, meint dieser. Darauf hält der gutmütige Vater um der wirklichen Lucrecia Hand für den Sohn an. Der Irrtum kommt an den Tag. Aber diesmal gibt es kein Zurück mehr. Zur Strafe für seine Flunkereien muß Don García die ungeliebte Lucrecia heiraten. Denn Jacinta hat ihre Hand einem alten Verehrer gereicht.

Man braucht die Verwicklung Alarcóns in ihrer feinen psychologischen Begründung nur mit der grob-äußerlichen Verwicklung Tirsos oder gar mit der in dieser Hinsicht groben Ungeschicklichkeit Guillén de Castros zu vergleichen und man wird gerade Alarcón als auffälligsten Markstein am Wege des Dramas von Lope zu Calderón betrachten. Seiner Verfeinerung des Dramas gegenüber haben zu ihrer Zeit gefeiertere Größen mit äußeren Erfolgen wie Antonio Hurtado de Mendoza (1586—1644), Luis Belmonte Bermúdez (1587—1650), Quiñones de Benavente nicht viel zu bedeuten.

XI. DAS DRAMA CALDERÓNS (1600—1681)

Nach den Bemühungen Lopes und seiner Schule um das spanische Nationaldrama war im Grunde eine Form dramatischer Gestaltung gewonnen, die keine prinzipielle Änderung, sondern nur mehr eine Vertiefung und Ausgestaltung ertrug und erforderte. Hinsichtlich der Vertiefung hatte sogar Alarcón einen bedeutsamen Schritt getan. Keiner dieser Dramatiker war aber auf den Gedanken gekommen, den Aufbau eines Bühnenstückes auch äußerlich abzurunden, d. h. die Symmetrie des Dramas nicht auf die gleiche Länge der drei Jornadas zu beschränken, sondern sie in einem höheren Sinne herzustellen durch eine künstlerische Ökonomie der Szenen, deren Länge und Kürze im richtigen Verhältnis stand zu der Wichtigkeit ihres Inhaltes, durch Streichung von Überflüssigkeiten, die ohne Rücksicht auf die Handlung dem Unterhaltungsbedürfnis gedient hatten. Die rein bühnentechnisch orientierte Lopeschule hatte aber nicht nur die äußere Kunstform des Dramas vernachlässigt, sondern sie hatte auch über der Handlung und der Charakteristik versäumt, dem Drama in einer scharf herausgearbeiteten Idee einen Mittelpunkt und eine Seele zu geben. Mit diesen beiden Mängeln verband sich notwendig ein dritter, das Fehlen einer dramatischen Dichtersprache, die ihre Hauptaufgabe darin erblickt, den Ideen des Dramas ein würdiges sprachliches Kleid zu geben, das rein stilistisch sich dessen künstlerisch-philosophischer Gestalt anpaßte. Es ist überaus einleuchtend, daß alle diese Faktoren von dem grundsätzlich volkstümlichen Geschmack des 16. Jahrhunderts übersehen wurden; denn Ideen- und Formpflege roch nach Renaissance und wäre von dem Theaterpublikum aus dem Volke nicht gewürdigt worden. Im 17. Jahrhundert, als die Hofkreise und die gebildete Gesellschaft dem Theater vor allem ihre Aufmerksamkeit liehen, machten sich nun diese Dinge als Mängel fühlbar. Die Ausprägung des barocken Geschmackes legte die Notwendigkeit nahe, künstlerisch neuen Forderungen nachzukommen. Die Aufgaben für die Weiterbildung des spanischen Dramas waren so vom Geschmack einer neuen Zeit und eines neuen Theaterpublikums latent gegeben. Ein Mann wie Góngora hätte hier vieles verderben können. Zum Glück machte sich aber an die Lösung der Aufgaben kein Geringerer als Pedro Calderón de la Barca (1600—1681).

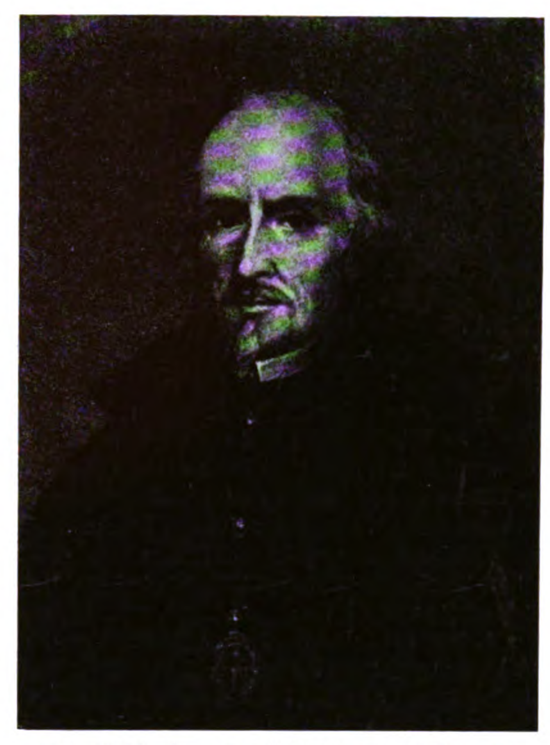
Pedro Calderón de la Barca wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren. Er stammte aus vornehmer Familie. Sein Vater bekleidete die verantwortungsvolle und angesehene Stellung eines Unterstaatssekretärs unter den Königen Philipp II. und Philipp III. Seine Mutter entstammte einem f andrischen Geschlecht. Mit neun Jahren wurde Calderón einem Jesuitenkolleg zur Erziehung anvertraut, das die katholisch-nationalen Grundsätze, die er ererbt hatte, in dem Knaben befestigte und vertiefte. Zum Studium begab er sich nach der hochberühmten Universität Salamanca, um der scholastischen Theologie und Philosophie, dem bürgerlichen und dem kanonischen Recht obzuliegen. Bevor er indes, mit 19 Jahren, die Hochschule als Doktor verließ, hatte er sich schon als Dramatiker einen Namen gemacht.

In seine Vaterstadt zurückgekehrt, beteiligte er sich denn auch im Jahre 1622 an dem poetischen öffentlichen Wettstreit zu Ehren des hl. Isidor. Er gewann nicht nur einen Preis sondern erntete noch ein besonderes Lob aus dem Munde Lope de Vegas. Zwei Jahre später ist er bereits der jugendliche Freund Lopes und wird von diesem beschützt und gefördert. 1630 erwähnt der ältere Dichter den jüngeren unter den namhaften Poeten Madrids, obgleich er in den zwanziger Jahren noch wenig geschrieben hatte. Denn die kriegerischen Ereignisse nahmen seine Kraft und Tätigkeit in Anspruch. 1625 weilt er als Soldat in Italien und später in Flandern. Doch wurde er als Dreißigjähriger der Literatur zurückgegeben und Montalván erwähnt ihn 1632 als bekannten Lyriker und Dramatiker.

Im Jahre 1635 starb Lope de Vega und der Hof benötigte einen Mann, der an seiner Stelle Theaterstücke für die verschiedenen großen Gelegenheiten schreiben konnte. Calderón ward die Ehre zuteil, im Jahre 1636 als Nachfolger Lopes zum Hofdramatiker ernannt zu werden. Das bedeutete für ihn ehrenvolle Stellung und materielle Sicherung. 1637 wurde er überdies zum Santiago-Ritter ernannt. In dieser neuen Eigenschaft zog er 1640 ins Feld, um sich an der Niederwerfung des Katalanischen Aufstandes zu beteiligen. Neue Aus-

zeichnungen harrten seiner nach der Rückkehr an den Hof. Besondere Verdienste erwarb sich Calderón bei Philipp IV., als er dazu beitrug, die anläßlich des Einzugs der Königin Anna Maria von Österreich veranstalteten Festlichkeiten, durch seine Kunst zu verschönern. Philipp IV. war von jener Zeit an (1649) sein ausgesprochener, lebenslänglicher Gönner, und bequem und ungestört konnte der Dichter für den Hof seine Stücke, für die Kirchen und Städte seine Autos schreiben.

1651 trat Calderón in den geistlichen Stand. Der König verlieh ihm eine Kaplanei in Toledo, war jedoch nicht gewillt, auf seinen Hofdramaturgen zu verzichten. Darum blieb praktisch alles beim Alten und damit Calderón auch nicht vorübergehend vom Hofe fern sei, wurde er 1663 ehrenhalber zum Hofkaplan ernannt. So war er dauernd in Madrid, ohne auf die Toledaner und sonstige Pfründen verzichten zu müssen. Als Calderón Geistlicher ward, war er auf der Höhe seines Ruhmes. Nicht nur der Hof, sondern auch verschiedene spanische Städte wandten sich an Calderón, wenn sie hochwertige Festspiele benötigten. Besonders in den sogenannten Autos brachte es der Dichter zur Meisterschaft, so daß die Stadt Madrid siebenunddreißig Jahre hindurch das Fronleichnamsfest mit Calderón'schen Autos Sacramentales verherrlichte und daß auch auswärtige Städte, wie Toledo, Granada und Sevilla solche bei dem Dichter bestellten.



141. Calderón. Gemälde eines unbekannten Meisters.
(Nach Günthner, Calderon und seine Werke.)

Calderóns äußere Blütezeit endet mit dem Tode Philipps IV. (1665). Karl II. fehlte das Verständnis für die Größe des Dichters. Am Pfingstfeste des Jahres 1681 (25. Mai) ist Calderón gestorben. Große Trauerfeierlichkeiten in den verschiedensten Städten bewiesen, welcher Gunst sich Calderón schon zu Lebzeiten allerorten zu erfreuen gehabt hatte.

Von Calderón existieren nur einhundertzwanzig weltliche Schauspiele, was im Gegensatz zu der Überproduktion Lopes schon auf die größere Feile der einzelnen Dramen deutet. Stofflich ist der Dichter Tirso und vor allem Lope sehr verpflichtet; wie sehr dem letzteren, ist bei den vielen verlorengegangenen Lopeschen Stücken gar nicht auszumachen. Eine Einteilung der Calderón'schen Dramen ist verschiedentlich versucht worden. Man kommt auch bei ihm über eine Klassifizierung nach rein stofflichen Gesichtspunkten kaum hinaus. So könnte man von Calderón'schen Dramen religiösen, geschichtlichen, mythologischen, novellenhaften und symbolischen Inhaltes sprechen. Aber bei näherem Zusehen scheint es doch, als ob es Calderón über den Inhalt der Dramen hinaus auf Gattungen abgesehen habe. Dies erscheint um so überzeugender, als der Dichter oft dasselbe Thema bald als weltliches Schauspiel, bald als geistliches Sakramentsspiel behandelt hat. Von den weltlichen Schauspielen scheint ihm am meisten am Herzen gelegen zu haben das religiöse Schauspiel, das einen tragischen Stoff unter dem Gesichtswinkel einer religiösen Idee behandelt oder das Wunder zur Geltung kommen läßt (Wunderkomödie). Dann behandelt er mit vielem Geschick das von Lope vorbildlich betretene bürgerliche Schauspiel, von dem er das ihm mit großer Eleganz gelungene Lustspiel trennt. Schließlich pflegt er mit großem Pathos das symbolische Drama.

Um uns mit Sinn, Gehalt und Form einiger bekannter und wichtiger Bühnenstücke Calderóns vertraut zu machen, wollen wir als typisch herausgreifen von den Wunderkomödien: Die

Andacht zum Kreuz (1636), den wundertätigen Magus (1637) und den standhaften Prinzen (1629);

von den bürgerlichen Schauspielen: Den Richter von Zalamea (1651) und den Arzt seiner Ehre (1658);

von den Lustspielen: Die Dame Kobold (1636);

von den symbolischen Dramen: Das Leben ein Traum (1635).

I. 1. Die Andacht zum Kreuz (La Devoción de la Cruz). Zwei Geschwister, die sich als solche nicht kennen, taumeln von Schuld zu Schuld. Raub, Mord, Klosterentweihung, Blutschande, alles mögliche an Vergehen und Verbrechen laden sie auf sich und man sollte erwarten, sie ziehen sich durch ihren Lebenswandel die ewige Verdammnis zu. Aber trotz ihrer Laster haben beide eine wunderbare Verehrung zum hl. Kreuz und diese fromme Verehrung kommt ihnen in allen Lebenslagen und auch im Tode zu statten, erwirbt ihnen Reue und Verzeihung ihrer Sünden und bringt ihnen die ewige Seligkeit.

2. Der wundertätige Magus (El Mágico prodigioso). Der heidnische Gelehrte Cyprianus schließt um seinen Wissensdurst und seine Sinnlichkeit zu befriedigen einen Pakt mit dem Teufel, nach dem dieser sich verpflichtet, dem Cyprianus die Macht zu verleihen, die schöne Christin Justina zu beschwören. Allein der Dämon hat mehr versprochen, als er leisten kann. Denn nichts vermag er gegen den freien Willen einer Christin, und als Cyprianus Justina beschworen zu haben glaubt und sie umarmen will, da greift er nach einem Schemen. Cyprianus erkennt nun die Nichtigkeit der teuflischen Versprechungen, wird Christ, büßt seine Sünden mit dem Märtyrertod und befreit so seine Seele aus der Gewalt des Dämons, der die Rettung seines vermeintlichen Opfers verkündigen muß.

3. Der standhafte Prinz (El Príncipe Constante). Trotzdem der portugiesische Prinz Don Fernando (15. Jahrh.) gegen die Preisgabe einer christlichen Stadt (Ceuta) an die Mauren aus deren Gewalt befreit werden könnte, kann er es nicht mit seinem Gewissen vereinbaren, christliche Gotteshäuser in die Hände der Ungläubigen fallen zu lassen und zieht Kerker, Marter, Schmach und Tod der so leicht zu erkaufenden Freiheit vor. Als endlich — zu spät — ein Heer zu seiner gewaltsamen Befreiung naht, da leuchtet er diesem als seliger Geist mit einer Fackel voran und führt es zum Siege.

II. 4. Der Richter von Zalamea (El Alcalde de Zalamea). In Zalamea ist Einquartierung. Der Hauptmann Don Alvaro ist bei dem Bauern Crespo im Quartier und entehrt dessen Tochter Isabella. Crespos Sohn Juan zieht den Hauptmann zur Rechenschaft und verwundet ihn im Zweikampf. Der Zufall will es, daß Crespo zum Dorfrichter ernannt wird und sich von Amts wegen mit dem Fall zu befassen hat. Da sich der Hauptmann weigert, durch eine Heirat Isabella die Ehre wiederzugeben, läßt ihn Crespo ins Gefängnis bringen und dort erwürgen. Der König bestätigt Crespos Urteil und macht ihn auf Lebenszeit zum Richter von Zalamea.

5. Der Arzt seiner Ehre (El Médico de su Honra). Don Enrique, der Infant, hat einst Doña Mencía geliebt, und der Zufall will es, daß er nach einem Jagdunfall verwundet in deren Haus gebracht wird. Sie ist aber unterdessen die Gattin des Don Gutierre geworden. Nichtsdestoweniger macht der Infant den Versuch eines nächtlichen Besuches bei Doña Mencia und verliert dabei einen Dolch, den Don Gutierre findet. Obwohl Doña Mencia an der ganzen Sache unschuldig ist, hält Don Gutierre seine Hausehre für verletzt. Während er den Infanten als Mitglied der königlichen Familie nicht zur Rechenschaft ziehen kann, läßt er Doña Mencia mit Billigung des Königs von einem Arzte im Schlafe die Adern öffnen, wähnend, so seine Ehre gerächt zu haben.

III. 6. Die Dame Kobold (La Dama Duende). Die Brüder Don Juan und Don Luis halten ihre verwitwete Schwester Angela in strengem Ehrengewahrsam. Als sie ihnen eines Tages stark verschleiert doch entwischt, wird sie auf der Straße von ihrem eigenen Bruder Don Luis, der sie nicht erkennt, belästigt. Da kommt ihr der eben in Madrid einziehende Don Manuel ritterlich zu Hilfe, in dem Don Juan seinen Gastfreund erkennt. Als solchem wird ihm ein Zimmer im Hause der Brüder angewiesen, das mit Angelas Zimmer durch einen drehbaren Wandschrank (alacena) verbunden ist. Die zu Scherzen geneigte und dem Don Manuel wohlgesinnte Angela verursacht nun unter Benützung des drehbaren Wandschranks als Türe allerhand Unordnung in Don Manuels Zimmer, so daß dessen Diener Cosme an Geisterspuk glaubt; auch Don Manuel ahnt nicht, daß der Kobold eine Dame ist. Erst nach einiger Zeit, als Don Luis die Geheimtüre entdeckt, klärt sich der ganze Zauber auf, und Don Manuel reicht der Dame Kobold die Hand fürs Leben.

IV. 7. **Das Leben ein Traum** (La vida es sueño). Unheilvolle Anzeichen haben den König Basilius von Polen veranlaßt, seinen Sohn Sigismund in einem Turm in der Wildnis aufziehen und heranwachsen zu lassen, und ihn von der Erbfolge auszuschließen. Den Thron soll nach des Königs Tode dessen Nichte Estrella und der Herzog Astolf besteigen. Allein zur Beruhigung seines Gewissens will Basilius vor dieser endgültigen Entscheidung den Sigismund holen lassen, um zu erproben, wie er sich bewährt und ob er zum Herrschen geeignet erscheint. In tiefen Schlaf versenkt wird Sigismund nach dem Palaste gebracht. Als er jedoch hier erwacht, zeigt er sich so grausam, ungestüm und wild, daß man nicht umhin kann, ihn wieder nach seinem Turme zurückzuschaffen und ihn glauben zu machen, sein kurzes Herrschererlebnis sei nur ein Traum gewesen. Allein die Truppen und das Volk, die nun den rechtmäßigen Thronerben gesehen haben, holen ihn unbekümmert um alle Zweckmäßigkeitserwägungen aus der Wildnis zurück. Doch nun ereignet sich etwas Überraschendes. Sigismund hat über alles nachgedacht, ist geläutert und wird ein vorbildlicher Herrscher.


Pag. 1

COMEDIA FAMOSA.

LA VIDA ES SVEÑO,

De D. Pedro Calderon de la Barca.

Personas que hablan en ella.

Rosaura Dama. Estrella Infanta. Basilio Rey.
Segismundo Principe. Soldados. Astolfo Principe.
Clotaldo viejo. Clarin Gracioso. Guardas. Musicos.

Sale en lo alto de vn monte Rosaura, en abito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos và baxando.

Ros. Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento,
donde rayo sin llama,
paxaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de sus desnudas peñas
te desbocas, te arrastras, y despeñas,
quedate en este monte,
donde tengan los brutos su Faetonte,
que yo sin mas camino,
que el que me dan las leyes del destino,
ciega, y desesperada
baxarè la cabeça enmarañada
deste monte eminente,
que abrasa al Sol el ceño de la frente.
Mal Polonia recibes
a vn estrangero, pues con sangre escriues

Part. I. A

142. Erste Seite der ersten Ausgabe der Komödien des Calderón de la Barca. Madrid 1640.

Nichts fällt bei Calderón mehr auf, als die ungeheure Vielseitigkeit, nicht etwa die Mannigfaltigkeit der Stoffe, die Lope auch hat, sondern die vielen Möglichkeiten der Konzeption und Behandlung dieser Stoffe, denen allen er eine hohe künstlerische Form zu verleihen vermochte. Die Auffassung Calderóns von Gott und der Welt, vom Leben und den menschlichen Angelegenheiten, sein hohes sittliches Niveau, sein fester, klarer, religiöser Standpunkt, sein katholischer Glaubensernst und doch wieder sein Sinn für weltlichen Scherz, seine ideale Wunderwelt und seine reale Seinswelt, alle seine Gesinnungen und ihre künstlerischen Äußerungen entspringen folgerichtig dem jesuitischen Typus der Frömmigkeit und dem in tausend Einzelheiten scharf umrissenen spanischen Nationalempfinden des 17. Jahrhunderts. Aus der Quelle des Katholischen in gegenreformatorisch-ignatianischer Färbung und des Spanisch-Nationalen in der Höchststeigerung und Überspannung des Ehrbegriffes stammt die eigentümliche Ideenwelt Calderóns: Der Glaube auf der Grundlage der Reue tilgt das Verbrechen, das ist die Quintessenz der Devoción de la cruz; es gibt kein Macht, auch nicht die des Teufels, über den freien Willen, so tönt es uns auf Schritt und Tritt aus dem Mágico prodigioso entgegen; es gibt kein zu großes Opfer für Gott, Glauben und Kirche, das predigt der standhafte Prinz, lauter katholische Ideen in scharfer secentistischer Prägung. Die Ehre geht über alles und muß, wenn sie verletzt ist oder scheint, gesühnt werden, das sagt uns Calderón als spanischer Edelmann nicht nur im „Richter von Zalamea" und im „Arzt seiner Ehre", sondern in fast allen seinen bürgerlichen Schauspielen. Und wenn

Conta grata Confiese de su buena estrella
el thessoro celestial
que perdio la Sinagoga
y hallo la gentilidad
todos mui- Confiese de su buena estrella
el thessoro celestial
que perdio la Sinagoga
y hallo la gentilidad

Si quid dictum contra fidem aut bonos mores
quasi non dictum et omnia sub correctione.

Don Pº Calderon
De la Barca

143. Calderón-Autogramm unter einer Seite des Manuskripts des „Tesoro Escondido".

er auf Momente graziös zu tändeln versteht, wie in seinen Lustspielen, so bleibt er sich stets des Verhältnisses des Irdischen zum Himmlischen, des Scherzes zum Ernst des Lebens, bewußt, und er verleiht der alten christlichen Wahrheit von dem Gleichnishaften alles Irdischen Gestalt in der Deutung des Lebens als eines Traumes.

Calderón hat auch das richtige Empfinden für sprachliche Wirkungen. Seine Sprache ist bald einfach realistisch, wie sie den Personen seiner bürgerlichen Dramen zukommt, bald grandios (bisweilen sogar überladen), wie sie in den religiösen und symbolischen Spielen am Platze ist. Das charakteristische Mittel sprachgewaltiger Bühnenwirkungen ist für Calderón der Monolog, den er in Shakespeare'scher Art handhabt, der große Monolog, der von Sprachschönheiten strotzt, Schönheiten, die sich zusammensetzen aus einer an orientalischen Bilderreichtum gemahnenden Metaphernpracht und aus anschaulich-sinnlichen Vergleichen, die in alle Einzelheiten ausgesponnen und obendrein bis zu einer Höchstsumme gehäuft werden, um schließlich aus einer gespannten kurzatmigen Zusammenfassung in einem Satze das tertium comparationis hervorgehen zu lassen.

Das typischste Beispiel für diese Sprachpracht des Calderónschen Dramas ist vielleicht Ciprianos Preis der Schönheit Justinas im Mágico prodigioso II, 18, wo er sagt (typischer sprachlicher Churriguerismus):

La hermosa cuna temprana
Del infante sol, que enjuga
Lágrimas cuando madruga,
Vestido de nieve y grana;
La verde prisión ufana
De la rosa, cuando avisa
Que ya sus jardines pisa
Abril, y entro mansos hielos
Al alba es llanto en los cielos
Lo que es en los campos risa;
El detenido arroyuelo
Que el murmurar más suave
Aún entre dientes no sabe
Porque se los prende el hielo;
El clavel que en breve cielo
Es estrella de coral;
El ave, que liberal
Vestir mátices presuma,
Veloz cítara de pluma
Al órgano de cristal;
El risco que al sol engaña,
Si a derretirle se atreve,
Pues gastándole la nieve,
No le gasta la montaña;
El laurel, que el pie se baña
Con la nieve, que atropella,
Y verde Narciso della,
Burla sin temer desmayos,
En esta parte los rayos,
Y los hielos en aquella;
Al fin cuna, grana, nieve,
Campo, arroyo, rosa,
Ave, que canta amorosa,
Risa, que aljófares llueve,
Clavel que cristales bebe,
Peñasco sin deshacer,
Y laurel que sale a ver,
Si hay rayos que le coronen
Son las artes que componen
A esta divina mujer.

Frühe Wieg am Himmelsrande,
Wann die junge Sonn', erwachend
Tränen trocknet, heiter lachend
Im Karmin- und Schneegewande;
Grüner Kerker, dessen Bande
Sprengt die Rose, wann der Flur
Sie enthüllt des Maien Spur,
Und bei kühlem Hauch, der hehren
Morgengöttin Himmelszähren
Lächeln sind für die Natur:
Wiesenbächlein, das nicht fließt,
Und nicht darf zu murmeln wähnen,
Selbst nicht zwischen seinen Zähnen,
Weil der Frost sie ihm verschließt:
Nelke, die gen Himmel sprießt,
Ein Gestirn von Meerkorallen:
Frühlingsvogel, der vor allen
Prangt im Farbenschmuck der Glieder,
Schnelle Zither mit Gefieder
Bei der Orgel von Kristallen:
Jäher Fels, der Sonne Kraft
Täuschend, die ihn denkt zu schmelzen,
Doch nur Schnee ihm kann entwälzen,
Nimmer das Gestirn entrafft:
Lorbeer, der den starren Schaft
Badet in des Schnees Wogen,
Und von keiner Frucht betrogen,
Ein Narzissus, grün belaubt,
Hat mit Strahlen sich das Haupt,
Sich den Fuß mit Eis umzogen:
Wiege, Schnee, Karmin, sie alle,
Sonne, Rose, Bach und Au,
Lächeln mit dem Perlentau,
Vogel mit dem Wonneschalle,
Nelke, welche trinkt Kristalle,
Fels, der jedes Feindes lacht,
Lorbeer, der sich Kronen macht
Aus der Sonne goldnem Scheine:
Alle bilden im Vereine
Dieses Weibes Götterpracht. (Gries.)

Ähnliches findet sich La vida es sueño I, 5, La Dama Duende III, 2 usw.

Groß ist die Kunst, die Calderón bei der Bearbeitung seiner bedeutenderen weltlichen Dramen aufwandte, beachtenswert bleiben aber auch die Autos sacramentales. Was an Autos vor Calderón bestand, ist nahezu bedeutungslos verglichen mit dem, was Calderón aus dem Auto gemacht hat. Die Autos sind einaktige, religiöse, dramatisierte Allegorien, die man in anderen Ländern gewöhnlich Moralitäten nennt. Sie heißen Sacramentales, weil sie zur Verherrlichung des allerheiligsten Sakramentes am Fronleichnamstag aufgeführt wurden. Diese Autos — Calderón hat deren achtzig geschrieben — handeln nun nicht direkt und notwendig von dem Altarsakramente, sondern sie behandeln irgendeinen Stoff, der dem Neuen Testament, dem Alten Testament, der Heiligen-Legende, der Kirchengeschichte, ja auch der Profangeschichte, der Natur, dem Menschenleben, sogar der heidnischen Mythologie entnommen sein

kann. Allein alle diese Stoffe werden durch irgend eine religiös-philosophische Idee mit dem heiligsten Sakramente in Verbindung gebracht, in dessen Preis die Autos grundsätzlich ausmünden. Die Allegorien, die sich in diesen Autos immer neben die handgreiflichen Personen aus Fleisch und Blut stellen, erhalten als Objektivierungen der Calderón'schen Ideen ebenfalls warmes Leben, was sie von denen der mittelalterlichen Allegorien stark unterscheidet.

Um vom Wesen des Auto Sacramental Calderóns einen Begriff zu geben, sei eines, „La Cena de Baltasar" kurz analysiert: Der König Baltasar ist von den bei ihm sehr beliebten Personen „Abgötterei" und „Eitelkeit" übel beraten, trotzdem er sie zu seinen Gemahlinnen erwählt hat. Dagegen kommt ihm guter Rat von seinem Hofnarren, dem „Gedanken". Neben diesem wird er vom Propheten Daniel vor Hybris gewarnt und auch der Tod ist in persona da und wartet nur darauf, den maßlosen König zu erschlagen. Allein Daniel hindert ihn daran, bis der König die Katastrophe selbst heraufbeschwört, indem er die Tempelgefäße entweiht. Nun erschlägt ihn der Tod mit Degen und Dolch. Kein Wunder; denn der König hat die Präfiguration des hl. Hostienkelches geschändet, er hat vorbedeutenderweise das Geheimnis der hl. Eucharistie nicht geehrt. Welche fürchterliche Strafe muß also die treffen, die das heiligste Sakrament nicht achten!

Calderóns Drama bedeutet rein dichterisch den Höhepunkt der spanischen Bühnenkunst; es war nicht mehr zu überbieten. Der größte literarische Repräsentant des spanischen Katholizismus, der typischste Vertreter seiner Zeit, ein reiner Charakter als Mensch, ein phantasiebegabter, ideenreicher und sprachtüchtiger Künstler, stellt Calderón mit seinem Werke eine ganze Kultur dar, der er in eigenartiger und würdiger Weise dichterischen Ausdruck verliehen hat.

Was seit der Jahrhundertmitte Zeitgenossen und Epigonen im Ausbau des Calderón'schen Dramas noch erzielten, das entsprach ganz dem, was in der Architektur der sogenannte Churriguerismus erreichte: Das spanische Drama konnte wohl noch nach außenhin sprachliche Verzierungen in gongoristischer Überladung, Schnörkel und Arabesken, witzige agudezas und stereotype Apartes erhalten, aber die Grundarchitektur des Calderón-Dramas wurde dadurch nicht im Sinne einer Entwicklung verändert, ja nicht einmal immer erhalten. Schon Don Francisco de Rojas Zorilla (1607—1648) ließ sich dazu verleiten, den feinen Bau Calderóns durch handlungsüberladene Blut- und Schauerszenen zu vergröbern. Nur in einem Stück kann er als des Meisters würdig erkannt werden, nämlich in dem Schauspiel: „Del Rey abajo ninguno."

Der König Alfons XI. erhält von dem Großgrundbesitzer García del Castañar reichliche Mittel für einen Zug gegen Algeciras zur Verfügung gestellt. Dafür stattet er ihm persönlich in Begleitung des Höflings Don Mendo einen Besuch ab. Don Mendo, der als Träger der königlichen Schärpe von García irrtümlich für den König gehalten wird, wirft anläßlich dieses Besuches ein Auge auf Garcías Gemahlin Blanca. García ertappt ihn beim Ersteigen des Balkons, hält seine Ehre für verletzt und will Blanca, da der König selbst nach dem spanischen Ehrenkodex sakrosankt ist, als das unschuldige Opfer töten. Allein es gelingt Blanca, an den Hof zu fliehen. Als ihr García nachgeeilt ist und sich vor dem König befindet, erkennt er seinen Irrtum. Nun tötet er am Hofe selbst den Don Mendo und macht dem König Meldung darüber mit den Worten:

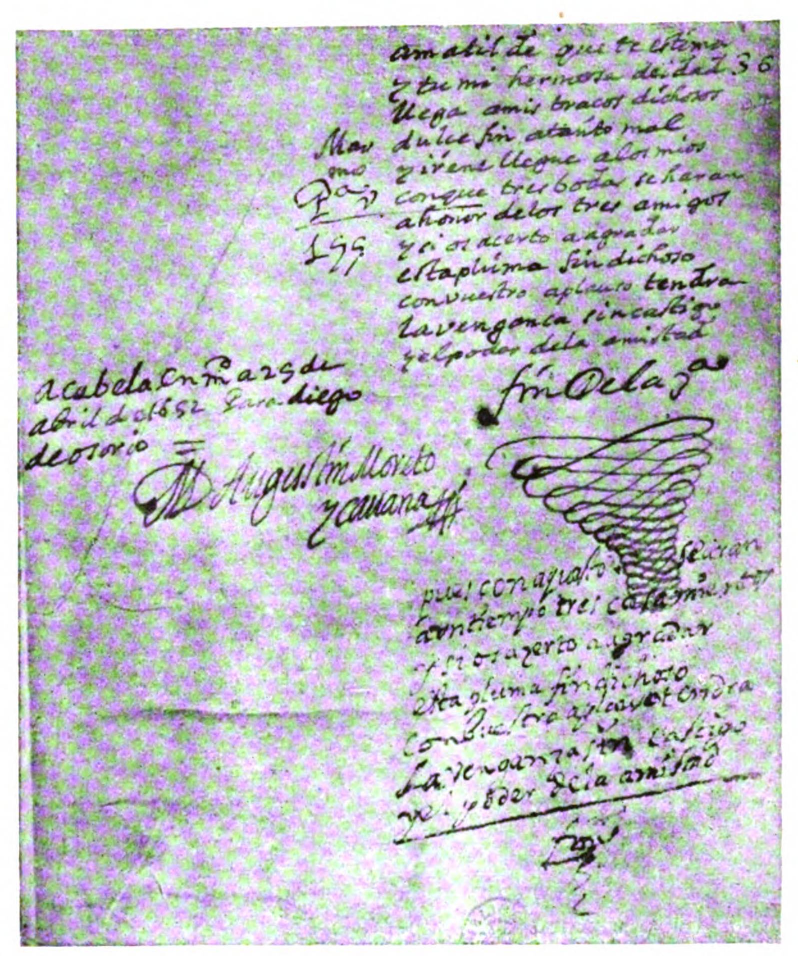
No he de permitir, me agravie	Ich kann nicht gestatten, daß mich beleidigt
Del rey abajo ninguno.	Irgendwer unter dem König.

(Daher der Titel!) Der König rechtfertigt aus gleicher Ehrgesinnung heraus Don Garcías Verhalten.

Don Agustín Moreto y Cabaña (1618—1669) lernte bei Calderón die über die Refundiciones hinausgehende Methode der Aneignung von Bühnenstoffen früherer Dramatiker und hat damit ein in den Einzelheiten ebenso unselbständiges als im Ganzen gelungenes und höchst beliebtes Drama geschaffen. So holte er sich aus Lope de Vegas „La Vengadora de las mujeres", „La hermosa fea" und „Los Milagros del Desprecio" die Elemente zusammen zu seinem Lustspiel: „El Desdén con el desdén." In straffer Handlungsführung, im Geistesfunken sprühen-

den Dialog, in der Psychologie eines stolz-spröden Mädchens und der sie umwerbenden Männer hat hier Moreto ein Lustspiel geschaffen, das selbst ein Molière in seiner Nachahmung „La Princesse d'Elide" vergebens zu erreichen trachtete.

Doña Diana, die Tochter des Grafen von Barcelona, ist infolge der Lektüre gewisser gelehrter Bücher Ehegegnerin geworden und verhält sich ihren Freiern gegenüber spröde und ablehnend. Während daraufhin zwei derselben, der Fürst von Béarn und der Graf von Foix, ihre Aufmerksamkeiten verdoppeln, bedient sich der dritte, Graf Carlos von Urgel, der Doña Diana wirklich liebt, des Mittels erheuchelter Kälte, ja er tut, als ob er infolge Dianas Abweisung allen Ernstes daran dächte, die Hofdame Cintia zu heiraten. Diana, die seit der Umkehr des Verhaltens des Grafen von Urgel, ihm auf alle mögliche Weise vergebens zu nahen suchte, sieht sich nunmehr, um (wie sie wähnt) den Grafen nicht ganz zu verlieren, zu dem so schweren Geständnis ihrer Liebe gezwungen. So hat der Graf, dem Trotze Trotz entgegensetzend, sich die Gattin erobert.


a mal si de que te estima
y de mi hermosa deidad
llega amis bracos dichoso
dulce fin atanto mal
y bien llegue a los mios
conque tres bodas se haran
a honor de los tres amigos
y si os acerto agradar
esta pluma sin dichoso
con vuestro aplauso tendra
la venganza sin castigo
y el poder de la amistad
fin de la 3a
acabela en 2 de abril de 1652 para diego de osorio
D. Augustin Moreto y Cavana

144. Eigenhändiger Brief von Moreto y Cabaña. Madrid, Nationalbibliothek.*

Während Rojas Zorilla und Moreto je ein großer Wurf gelungen ist, der sich einer Konfrontierung mit Calderón nicht zu schämen braucht, sind die Durchschnittsdramen der beiden Zeitgenossen Calderóns, wie etwa „Los Encantos de Medea" und „Lo que son mujeres" von Rojas Zorilla, „Trampa adelante (Immer vorwärts!)" und „Hasta el fin nadie es dichoso" von Moreto schon tieferes Niveau. Geradezu von Verfall des Dramas kann man bei den kleinen Autoren jener Zeit reden. Matos Fragoso (1608—1689), Juan Bautista Diamante (1625—1687), Juan de la Hoz y Mota (1622—1714), obgleich auch sie hin und wieder die Bühne um ein beachtenswertes Werk bereichern, wie dies Antonio Coello (1611—1682) mit seinem Grafen Essex (El conde de Sex) getan hat. Die gänzliche Verebbung des großen spanischen Dramas der Lope- und Calderónschule ist an die Namen Francisco Antonio de Bances Cándamo (1662—1704) und José de Cañizares (1676—1750) geknüpft.

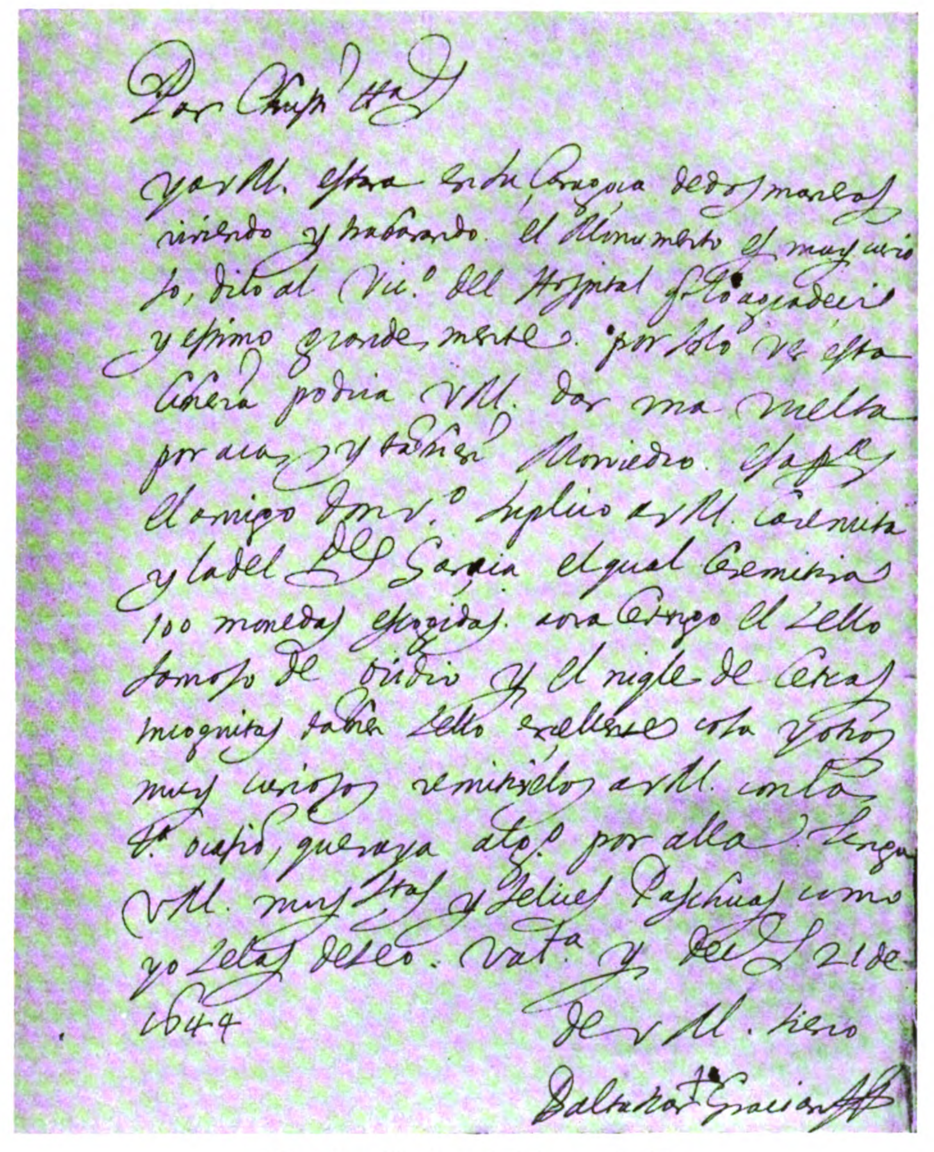
XII. DIE NACHCERVANTINISCHE PROSA

Wie das Drama mit Calderón, so hatte der spanische Roman, ja die spanische Prosa überhaupt, schon mit Cervantes eine künstlerische Höhe erreicht, von der aus ein weiterer Aufstieg

nicht mehr möglich war. Groß ist deshalb schon das Verdienst jener Schriftsteller, die sich einigermaßen auf dieser Höhe zu halten versuchten, bevor der sichtliche Abstieg nach der Tiefe begann. Auf dem Gebiete des beliebt gewordenen Schelmenromans versuchte sich nochmals mit Erfolg Vicente Espinel (1550—1624), indem er seinen Marcos de Obregón (1618) ziemlich flüssig und witzig seine Lebensgeschichte teils erleben, teils berichten läßt. Blendender im Stil, genialer in der Erfindung, humorvoller in der Darstellung schöpft aus dem Sach- und Formenfundus des realistischen Romans Luis Vélez de Guevara (1579—1644). In seinem „Diablo cojuelo" schuf er das Meisterwerk einer unendlich anschaulichen konzisen Novelle. Mit Hilfe der Fiktion, daß der von Don Cleofás aus einer Flasche befreite Teufel diesem zum Dank dafür die Häuser abdeckt und ihn in die kompromittierendsten Interieurs blicken läßt, werden darin ebenso realistische als satirisch gegebene Bilder des spanischen Lebens entworfen, Bilder, die sich in dichter Folge drängen und dank einer klaren Wortkunst im Gedächtnis haften bleiben. Satirisch und realistisch zugleich ist auch die Kunst des umfassendsten Prosaisten des 17. Jahrhunderts, nämlich des Don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580—1645). Leider ließ sich der große Geist dazu verleiten, auch die Prosa mit den gongoristischen Auswüchsen des poetischen Stiles zu durchsetzen. Von seinen 1660 zum ersten Mal gesammelt erschienenen Werken seien genannt: „La Vida del gran Tacaño", auch als El Buscón oder Don Pablos bekannt, der sich als ein besonders geistreicher Pícaro der Familie der Lazarillo, Guzmán und Marcos Obregón anreiht, ferner die Serie der Visionen oder „Sueños", die das Mittel der Allegorie in den Dienst bitterster Zeitsatire stellt und die „Cartas del caballero de la Tenaza", die mit wohlgezielten Hieben in allen möglichen Wendungen und Weisen dem Hauptzeitlaster, dem Geiz, zu Leibe rücken.

Während eine Schar rein stofflich interessierter kleinerer Novellisten der Prosa weder nützlich noch schädlich ist, ist die Sprache in guten Händen bei Don Diego de Saavedra Fajardo (1584—1648), dem Diplomaten Philipps IV. Seine „Empresas políticas" geben in die Form von Sinnbildern (daher der Name) gekleidete Ratschläge zur Fürstenerziehung, die durch die Exaktheit der sauber gearbeiteten Vergleiche, mit denen demonstriert wird, verblüffen. Seine satirische " República literaria ", die die klassische Welt des Altertums im Blickwinkel des zeitgenössischen spanischen Realismus würdigt, atmet Geist vom Geiste Quevedos.

Ein Denkmal künstlerischer Geschichtschreibung, bei der eine klare, elegante Darstellung der Ereignisse von an antiker Rhetorik geschulten fingierten Reden durchwoben wird, ist die Geschichte von der Eroberung Mexikos (Historia de la Conquista de Méjico 1684), mit der Don Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610—1686) die erste Periode spanischer Geschichtschreibung würdig beschließt. Man muß ein Kapitel, wie etwa den Tod Montezumas, gelesen haben, um von der geradezu dramatischen Gestaltungsgabe de Solís' einen Begriff zu bekommen. Die religiöse Prosa verliert ihren mystischen Schwung, den sie im 16. Jahrhundert hatte, zugunsten einer gewissen Sachlichkeit und Nüchternheit, wie sie der Feder der mitten im Kampfe der Geister stehenden Jesuitenpatres J. E. Nieremberg (1595—1658) und Miguel Molinos (1628—1696) entfließt. Molinos biegt überdies die Mystik in den passiven Quietismus um. Während solche Schriftsteller bereits markante Wegweiser an dem Pfade sind, der die Prosa ins achtzehnte Jahrhundert hinüberführt, wird ihr dieser Pfad verlegt durch das romantische Gestrüpp des estilo culto, den mit weit größerer Entschiedenheit als Quevedo, Baltasar Gracián (1601—1658) in das Gesamtschrifttum einschleppte. Dieser interessante Mann hatte die Idiosynkrasie, seine treffenden Bemerkungen und geistreichen Gedanken mit stilistischen Schnörkeln verbrämen zu müssen, was dem Verständnis seiner Werke zum Teil recht unzu-



145. Eigenhändiger Brief von Gracián.

träglich ist. Den „Krisen" (Kapitel) seines Criticón, die ein ebenso toll-realistisches Weltgemälde geben, wie die „Trancos" (Sprünge) von Guevaras hinkendem Teufel, liegt eine lebhafte Phantasie zu Grunde, die uns Graciáns Liebe für den ausschweifenden Stil psychologisch verstehen lehrt. Allerdings erstickt diese Phantasie den Leser auch mit überlebten Allegorien. Bezeichnend aber für den Moment der Ablösung der Phantasie durch den Verstand überhaupt ist die Tatsache, daß derselbe Gracián in abgeklärter Weisheit sein Handorakel (El Oráculo manual y arte de prudencia) schrieb und dem Konzeptismus rein verstandesmäßig zu einer Theorie, Poetik und Rhetorik verhalf in seiner Schrift 'La Agudeza y Arte de Ingenio' 1648.

Das etwa sind die Prosawerke, die aus der Flut des Schrifttums des 17. Jahrhunderts nach dem Tode des großen Cervantes sichtlich hervorragen, sei es durch ihre künstlerischen Qualitäten, sei es durch ihre literarhistorische Bedeutung.

Literatur und Anmerkungen zu VIII bis XII

VIII. Sehr gute Dienste für einen Überblick über die Kultur des 17. Jahrhunderts in Spanien leistet die ausgezeichnete Einführung in die Blütezeit der spanischen Literatur und Kunst von Ludwig Pfandl, die unter dem Titel „Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts" erschienen ist (München 1924); ferner Kulturgeschichten wie die Historia de España y de la Civilización española von R. Altamira y Crevea, Barcelona 1902, die bekannten Kunstgeschichten (Woermann, Springer, Valerian de Loga, die Spezialarbeiten von Justi, A. L. Mayer, Kehrer und anderen), ferner die Standardwerke von Schack (Geschichte der dramatischen Literatur u. Kunst in Spanien), Menéndez y Pelayo (Historia de las ideas estéticas en España), und vor allem auch O. Schubert, Geschichte des Barock in Spanien, Eßlingen 1908.

IX. Alcázar, Poesías, Ausgabe der Real Academia española, Madrid 1910. — Rioja, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 32. — Villegas, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 42 u. 61. — Góngora, Obras poéticas ed. R. Foulché-Delbosc 1921. — R. Foulché-Delbosc, Bibliographie de Góngora in Revue Hispanique 1908, XVIII. — E. Buceta, Algunos antecedentes del Culteranismo in Romanic Review 1920, XI. — L. P. Thomas, Le lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne, Halle 1909. — Derselbe, Góngora et le Gongorisme, Paris 1911. — R. Ramínez, Góngora y el Greco, Toledo 1914. — Die Poesien der beiden Argensolas sind abgedruckt in der Biblioteca de Autores Españoles 42; einige bislang ungedruckte herausgegeben von L. Pfandl in Revue Hispanique 1922. — Ledesma, Poesías in der Biblioteca de Autores españoles 35. — Quevedo, Obras verteilt auf die Bände 23, 48, 69 der Biblioteca de Autores Españoles. — A. Reyes, Quevedo, páginas escogidas, Madrid 1917. — E. Mérimée, Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo, Paris 1886.

X. H. A. Rennert y A Castro, Vida de Lope de Vega, Madrid 1919. — Standard-Werk ist die große Lope-Ausgabe der Real Academia Española: Obras de Lope de Vega, Madrid 1890—1913 und ihre Fortsetzung 1916—1918. — Eine Ausgabe der Lope'schen Dramaturgie: Arte nuevo de hacer comedias, herausgegeben von A. Morel-Fatio im Bulletin Hispanique 1901. — M. Pelayo, Estudios sobre Lope de Vega ed. Bonilla in 2 Bänden, Madrid 1918—20. — R. Schevill, The dramatic art of Lope de Vega, Berkeley 1918. — A. Hämel, Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen, Halle 1925. — A. Schaeffer, Geschichte des Spanischen Nationaldramas, Leipzig 1890. — Guillén de Castro, Comedias in der Biblioteca de Autores Españoles 43: die Mocedades auch in der Bibliotheca Romanica. — Tirso de Molina, Comedias (escogidas) in der Biblioteca de Autores Españoles 2 u. 5 sowie in der Nueva Biblioteca 4 u. 9. — Don Gil de las calzas verdes ed. B. P. Bourland, New-York 1901. — J. R. Lomba, La leyenda y la figura de Don Juan Tenorio en la literatura española, Murcia 1921. — Alarcón, Comedias in der Biblioteca de Autores Españoles 20. — Alarcón, La Verdad sospechosa ed A. Hämel, München 1924 (Rom. Bücherei 2). — A. Reyes, Páginas selectas de R. de Alarcón (mit einer Biographie), Madrid 1918. — Zu der ganzen Lope-Schule steht eine auf Vorarbeiten beruhende Würdigung zu erwarten in Hämel, Geschichte des neueren Dramas, VI (angekündigt). — S. 39. Für briefliche biographische und bibliographische Mitteilungen zu Lope de Vega bin ich Herrn Prof. Hämel-Würzburg zu Dank verpflichtet. — S. 42. Das Verdienst die Autorschaft an der Estrella dem Lope de Vega mit guten Gründen abgesprochen zu haben, gebührt dem Hispanologen R. Foulché-Delbosc (vgl. Revue hispanique XLVIII).

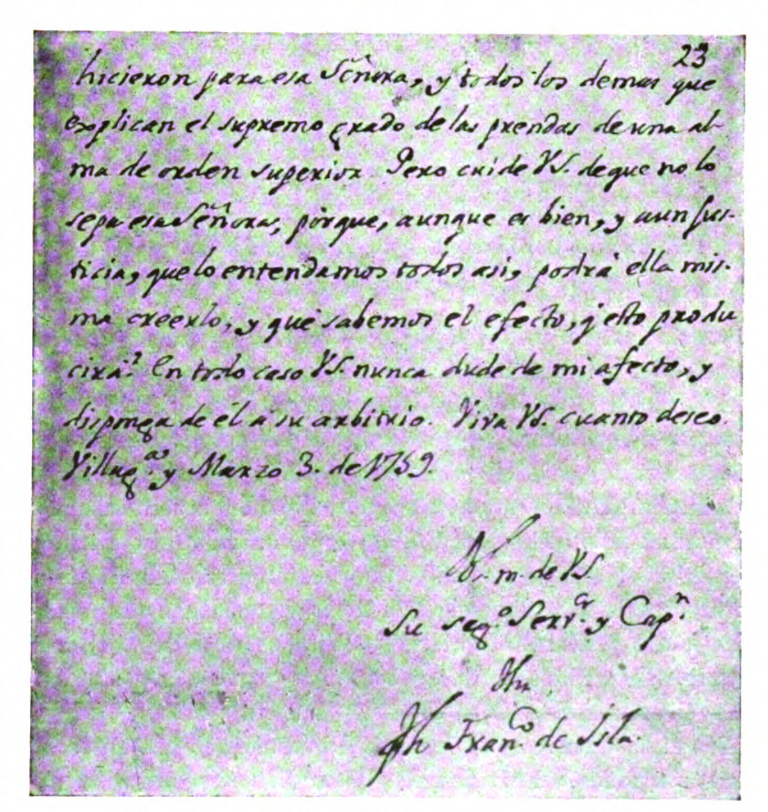
XI. M. Menéndez y Pelayo, Calderón y su teatro, Madrid 1881. — Farinelli, La vita è un sogno. 2 Bände. Turin 1916. — Calderón, Comedias y Entremeses in der Biblioteca de Autores Españoles 7, 9, 12, 14, Autos Sacramentales in der Bibl. Aut. Esp. 58. — C. Pérez Pastor, Documentes para la biografía de Calderón, Madrid 1905. — H. Breymann, Calderón-Studien, München 1905. — A. Castro, Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos 16 y 17 in der Revista de Filología española 1916. — J. Mariscal de Gante, Los autos sacramentales, Madrid 1911. — A. Farinelli, Mistici, teologi, poeti e sognatori della Spagna all'alba del dramma di Calderon in der 'Revista de Filología Española' 1904. — Zorilla, Comedias; neben ihrem Vorhandensein in der Bibl. Aut. Esp. 14, 45, 54, existiert eine neue Ausgabe von Ruiz Morcuende in den Clásicos Castellanos (1917).

Moreto, Obras in der Bibl. Aut. Esp. 39 u. in den Clásicos Castellanos ed. Allonso Cortés (1916).

XII. Espinel, Marcos de Obregón ed. J. P. de Guzmán, Barcelona 1881. — P. Cortés Faure, Vicente Espinel, sus ideas pedagógicas in der Zeitschrift Alhambra 1916/17. — Guevara, El Diablo cojuelo ed. A. Bonilla 2e ed. 1910 in der Sammlung der Bibliófilos Madrileños II. — F. Pérez y González, El Diablo cojuelo: Notas y comentarios, Madrid 1903. — Quevedo, Obras in der Biblioteca de Autores Españoles 23, 48, 69. — E. Mérimée, Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo, Paris 1886. — Fajardo, Obras in der Biblioteca de Autores Españoles 25. — De Solís, Historia de la conquista de Méjico in der Biblioteca de Autores Españoles 28. — P. Nieremberg, Obras espirituales, Ausgabe Madrid 1890—1892. — Molinos, Guía espiritual ed. R. Urbano, Barcelona 1906. — P. Dudon, Le quiétiste espagnol Michel Molinos, Paris 1921. — Gracián, El Criticón ed. J. Cejador, Madrid 1913; Oráculo manual in der Biblioteca de Autores Españoles 65. — A. Coster, Baltasar Gracián (1601—1658) in der Revue Hispanique 1913. — F. Maldonado, Baltasar Gracián como pesimista y político, Salamanca 1916.

XIII. DAS ACHTZEHNTE JAHRHUNDERT

Als der Bourbone Philipp V. (1700—1746) aus dem spanischen Erbfolgekrieg wenn nicht als Sieger, so doch als König hervorgegangen war (1714), da war auch schon die Richtung festgelegt, in der das tiefgesunkene spanische Geistesleben sich weiter entwickeln sollte: sklavischer und geistloser als das irgend eines anderen Volkes sollte es sich dem französischen Klassizismus verschreiben und auch eine Art Aufklärung versuchen, beides Dinge, die gerade mit dem spanischen Geist unvereinbar waren. Die Nachahmung der Franzosen erstreckte sich zunächst auf äußere, an sich sehr nützliche Einrichtungen. Man gründete nach dem Pariser Vorbild eine Nationalbibliothek zu Madrid, man errichtete nach dem Muster der Académie Française die Real Academia Española. Die Sprache wurde in ganz französischer Weise festgelegt und registriert. So entstand das spanische Wörterbuch der Akademie, das unter dem Namen Diccionario de Autoridades bekannt ist (1739). Die Triebfeder all dieser Neuerungen war der den König stark beeinflussende Marqués de Villena. Zu der Akademie, der die Pflege der Sprache anvertraut war, gesellten sich bald andere, die sich mit der Förderung von Einzelwissenschaften befaßten, von denen die Akademie der Geschichte die bedeutendste wurde. Die Wissenschaft wurde nun das einzige Ziel Spaniens und beherrschte die Geister so sehr, daß eine Dichtung daneben nirgendwo Interesse fand. Um die Theaterbedürfnisse zu decken, übersetzte man sich französische Tragödien und Komödien.



23
hicieron para esa Señora, y todos los demas que
explican el supremo grado de las prendas de una al-
ma de orden superior. Pero cuide V.S. de que no lo
sepa esa Señora, porque, aunque es bien, y aun jus-
ticia, que lo entendamos todos asi, podrá ella mis-
ma creerlo, y que sabemos el efecto, q. esto produ-
cirá? En todo caso V.S. nunca dude de mi afecto, y
disponga de el a su arbitrio. Viva V.S. cuanto deseo.
Villag.as y Marzo 3. de 1759.

B. l. m. de V.S.
Su seg.o Serv.r y Cap.n
Jh.
Jh Fran.co de Isla.

146. Eigenhändiger Brief von Francisco de Isla.
Madrid, Nationalbibliothek. *



147. Benito Gerónimo Feijóo. Zeitgenössischer Kupferstich.*

Die französische **Aufklärung** zeigte ihre Einwirkungen erst unter Ferdinand VI. (1746 bis 1759), als man endlich einmal daran ging, die Auswüchse der Inquisition, die Autos de fe und die Judenverfolgungen auf ein Minimum zu beschränken und die außerhalb Spaniens stärker betonten Humanitätsideen zu unterstreichen. Zu gleicher Zeit zeigte man sich auch literarischen Interessen wieder etwas aufgeschlossener. Die Gräfin Lemos eröffnete in Madrid einen Privatsalon, wo sie sich mit Gelehrten, wie Luzán, Montiano, Blas Nasarre, Gregorio de Mayáns y Siscar über literarische Angelegenheiten unterhielt. Daraus entstand die Akademie des guten Geschmackes.

Die Regierung Karls III. (1759—1788) betonte jedoch wieder so stark wissenschaftliche, politische, gesetzgeberische Arbeiten, daß alle Ansätze zu einer schönen Literatur nahezu erstickt wurden, während allerdings die Wissenschaft aufblühte und Spanien Ernst zu machen schien mit der Aneignung modern-europäischen Geistes.

DIE PROSA

Je mehr sich die kastilische Prosa schon gegen das Ende des 17. Jahrhunderts ihrer phantastischen Bestandteile zugunsten größerer Klarheit und Sachlichkeit entledigt hatte, um so geeigneter wurde sie für die stark nach der wissenschaftlichen Seite neigenden Darstellungen, für die sie die spanische Aufklärung des 18. Jahrhunderts brauchte. Der Pater Benito Gerónimo **Feijóo** (1676—1746) hat das Verdienst, der Reformator der spanischen Volksbildung und der Verbreiter der Aufklärung zu sein, die vollständig auf religiösem Boden fußend lediglich die Absicht hatte, den Aberglauben zu bekämpfen, die neuen wissenschaftlichen Errungenschaften in Spanien bekannt zu machen und einen engeren Kontakt mit dem übrigen Europa herzustellen. Mit einer vorbildlichen Sprachbeherrschung schrieb Feijóo deshalb sein großes „Teatro crítico universal", das ohne eigentliche systematische Ordnung eine Reihe von Abhandlungen enthält, die jegliches Gebiet des Wissens und des Lebens behandeln, und sozusagen die spanische Enzyklopädie darstellen. Als gegen den gesunden Aufklärer Feijóo allerlei viri obscuri als Gegner aufstanden, erwuchs ihm ein warmer Verteidiger in seinem Ordensgenossen **Fray Martín Sarmiento**, der die „Demonstraciones crítico-apologéticas del Teatro crítico universal" verfaßte. Den Grund zu Studien sprachlich-literarischer Art legte **Mayáns y Siscar** (1699—1781) mit seinen Arbeiten über Cervantes (Vida de Miguel Cervantes Saavedra) und die spanische Sprache (Orígenes de la lengua española). Als Literaturkritiker traten auch



148. José Francisco de Isla. Zeitgenössischer Kupferstich.*

Nasarre (1689—1751) und Capmany (1742—1813) hervor. Der letztere ist in seinem „Teatro histórico-crítico de la Elocuencia castellana" in der Schärfe der Ideenformulierung, in der Gewandtheit seiner sprachlichen Darstellung wie in seiner stilkritischen Methode geradezu modern zu nennen. Man braucht, um zu dieser Überzeugung zu kommen, nur einmal etwa seine stilistische Gegenüberstellung des Fray Luis de León und des Luis de Granada zu lesen. Unter den politischen und Kulturhistorikern jener Zeit, wie Cerdá y Rico (1730—1792), Masdeu (1744—1817), ragt Juan Bautista Múñoz (1745—1803?) mit seiner Geschichte Amerikas (Historia del Nuevo Mundo) hervor. Múñoz ist auch dadurch bekannt, daß er versuchte, die in Spanien immer noch alleinherrschende scholastische Philosophie durch die moderne zu ersetzen. Durch allerlei kritische Abhandlungen und Reden beteiligte sich an Ausbildung und Pflege der Prosa ferner der berühmte Staatsmann Don Gaspar Melchor de Jovellanos (1744—1811). Ein fortschrittlicher Geist, der seine Feder in den Dienst der aufkeimenden Nationalökonomie zur gewandten Erörterung wirtschaftsgeschichtlicher und wirtschaftspolitischer Fragen stellte, war Pedro Rodríguez Conde de Campomanes (1723—1802).

Die schöne Literatur mußte natürlich bei diesen amusischen Belangen des Jahrhunderts zu kurz kommen und es gibt in der Tat nur ein einziges Werk aus jener Zeit, das cum grano salis ein Roman genannt werden kann. Es ist dies die höchst unterhaltsame und sehr elegant geschriebene komische Geschichte vom Pater Gerundio (Historia del Famoso Predicador Fray Gerundio de Campazas 1758) aus der Feder des Jesuiten José Francisco de Isla (1703—1781). Dieses Buch ist freilich ein Tendenzroman mit der Absicht, die sogenannten Modeprediger, die auf Grund ihrer unheiligen Sprachmätzchen und gedanklichen Purzelbäume das Entzücken eines gewissen spanischen Kirchenpublikums bildeten, an den Pranger zu stellen und unmöglich zu machen. Da Isla in seinem Fray Gerundio lediglich den Werdegang des Typus eines solchen Predigers schildert, kann natürlich von einer romanmäßigen Entwicklung keine Rede sein. Allein das Buch ist tief angelegt, indem es vor allem zeigt, wie diese Modeprediger nur infolge einer überspannten rein formal-scholastischen Vorbildung möglich waren, die ihnen mehr Worte als Begriffe vermittelte. Die Inquisition verbot zwar das Buch vorübergehend, aber es wurde dennoch ein Lieblingsbuch der Spanier, und man hat den Fray Gerundio auch den Don Quijote





149 u. 150. Handzeichnungen von Goya. Nonne und Maya. Charaktertypen aus der spanischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert.

der Kanzel genannt. Und Isla hat in der Tat mit seinem humorvollen Buch den Geist des Cervantes ins Zeitalter der Aufklärung hinübergerettet, während die übrigen Prosaisten lediglich die Sprache des großen Genius insoweit wiederhergestellt haben, als sie sie von den stilistischen Wucherungen aus der Quevedo- und Graciánzeit gereinigt und befreit haben. Große Exkurse über den guten und den schlechten Stil, welch letzterer dem armen Gerundio stets von dem geistlosen wortreichen Fray Blas angepriesen wird, sind sehr lehrreich für das Bewußtsein der darniederliegenden Sprachpflege im achtzehnten Jahrhundert. Situationen, in denen der Autor mit dem modischen Geschmack der „Afrancesados" abrechnet, zeigen in ihm den echten Spanier. Um so bedeutsamer ist seine Einsicht, daß Spanien, um nicht in einem heillosen Formalismus zu versanden, an die Quellen moderner europäischer Bildung geführt werden müsse, die allein das geistige Niveau von Geistlichen wie Laien heben und Zerrbilder wie das des Fray Gerundio unmöglich machen.

DIE DICHTUNG

Kultismus, Gongorismus und Konzeptismus hatten die Dichtkunst zu Ende des 17. Jahrhunderts ins Groteske verzerrt, die spielerische Anakreontik hatte sie in ein so oberflächliches Rokoko übergeführt, daß sich etwa fünfzig Jahre hindurch (1680—1730) kein Dichter mehr fand, der mit den allzu bekannten Schablonen und Schulthemen noch irgend etwas hätte anfangen können.



151. Ein Stiergefecht. Gemälde von Goya.

Den Anstoß zu einer neuen, wenn auch recht bescheidenen Lyrik gab erst die 1737 erschienene Poetik des Don Ignacio de Luzán, der seinen Landsleuten den Aristoteles in französischer Deutung schmackhaft machen wollte. War auf diese theoretische Weise für die Dichtkunst auch keine eigentliche Inspiration möglich, so erwachte doch bei den Spaniern, durch französische Klarheit und sprachliche Sauberkeit geschärft, gegenüber dem bislang üblichen Schwulst wieder der Sinn für reinliche Diktion, natürliche Sprachkunst und exakte Verstechnik. An der Spitze dieser neuen poetischen Sprachfeiler steht Don Nicolás F. de Moratín (1737—1780). Er versteht es, mit ein paar Strichen anschauliche, bewegte und greifbare Bilder zu entwerfen, so beispielsweise, wenn er, ein Goya der Poesie, eine Stierkampfepisode gibt, eine Banderilleros-Szene in Quintillas:

El bruto se le ha encarado
Desde que le vió llegar,
De tanta gala asombrado,
Y al rededor le ha observado
Sin moverse de un lugar

Cual flecha se disparó
Despedida de la cuerda
De tal suerte le embistió;
Detrás de la oreja izquierda
La aguda lanza le hirió.

Brama la fiera burlada
Segunda vez acomete,
De espuma y sudor bañada,
Y segunda vez la mete
Sútil la punta acerada.

Moratíns Freund Don José Cadalso (1741—1782) stellte sein französisches Klarheitsideal in den Dienst der anakreontischen Tradition eines Villegas und schuf Spanien eine wirkliche Rokokolyrik.

Allein die französischen Vorbilder waren im allgemeinen keine subjektiven Lyriker, sondern sie pflegten von den kleineren literarischen Gattungen vor allem die Fabel (Lafontaine).



152. Don Juan Meléndez Valdés. Gemälde von Goya. Madrid, Privatbesitz.

Der Einfluß der Fabel zeigt sich am nachhaltigsten bei Tomás de Iriarte (1750—1791), der es unternahm, sogenannte literarische Fabeln zu schreiben, das heißt solche, aus denen sich nicht nur allgemein eine Nutzanwendung ziehen läßt, sondern insbesondere eine Lehre, die auf die Literatur anwendbar ist. Will er seinen Zeitgenossen z. B. sagen, daß manch literarischer Treffer weit weniger auf grundsätzliches Talent, als auf eine zufällige einmalige gute Idee zurückgeht, so schreibt er die Fabel vom Esel und der Flöte: „El burro flautista."

1. Cerca de unos prados Que hay en mi lugar Pasaba un borrico Por casualidad.	Über eine Wiese Nah bei meinem Dorf Ging ein wackrer Esel Ganz von ungefähr.
2. Una flauta en ellos Halló que un zagal Se dejó olvidada Por casualidad.	Eine Flöte fand er, Die ein Schäfer da Hatte liegen lassen Ganz von ungefähr.
3. En la flauta el aire Se hubo de colar, Y sonó la flauta Por casualidad.	Hat ein Wind verfangen In der Flöte sich, Und die Flöte tönet Ganz von ungefähr.
4. O, dijo el borrico; Qué bien sé tocar! Y dirán que es mala La música asnal?	Ei! begann der Esel, Ei, wie spiel ich schön! Sag noch eins, die Esel Musizierten schlecht.
5. Sin reglas del arte Borriquitos hay Que una vez aciertan Por casualidad.	Also gibt es Esel Die auch unsre Kunst Wohl zuweilen treffen Ganz von ungefähr.

(Bekannte Übersetzung.)

Neben Iriarte pflegte die Fabel mehr im Sinne der Schul- und Erziehungsfabel Félix Maria Samaniego (1745—1801).

Eine Reaktion erwuchs der französierenden Dichtung in einer kleinen Dichtergruppe, die einmal wieder aus dem nationalen Universitätszentrum Salamanca kam. Diese Salmantiner Schule forderte, über den neuen technischen französischen Errungenschaften den alten spanischen Geist in der Poesie nicht zu vergessen. Es ist bezeichnend, daß dieser Richtung auch der Staatsmann Melchor de Jovellanos (1744—1810) und der spätere antinapoleonische Freiheitssänger Quintana (1772—1857) angehörten. Als Haupt dieser Schule jedoch hat zu gelten: Don Juan Meléndez Valdés (1754—1817). Natürlichkeit, Eleganz und Grazie verbinden sich bei diesem Dichter zur Poesie einer vollendeten, sympathischen Anmut, aus der der Geist altspanischer Schäferei spricht:

Linda zagaleja	Hübsches kleines Mädchen,	No tienen, serrana,	Sie finden, Kind vom Berg,
De cuerpo gentil,	Reizend von Gestalt,	Igual en el valle.	Im Tal nicht ihresgleichen,
Muérome de amores	*Ach, vor Liebe sterb' ich*	Del cielo son ellos	Die Anmut stammt vom Himmel
Desde que te vi.	*Seit ich dich geseh'n.*	Y tú un serafín:	Ein Seraphin bist du,
Tu talle, tu aseo,	Dein Wuchs, dein Gang,	*Muérome de amores*	*Ach, vor Liebe sterb' ich,*
Tu gala y donaire,	Dein Putz und deine Anmut	*Desde que te vi.*	*Seit ich dich geseh'n.*



153. Leandro Fernández de Moratín. Gemälde von Goya. Madrid, Privatbesitz.

Die Wirkung der Salmantiner Schule war natürlich wesentlich geringer, als ihr guter Wille. Es war weder mit französischen noch mit nationalen Rezepten einer Gefühlspoesie zu helfen in einem Jahrhundert, das durchaus und einseitig vom aufklärerischen Verstande beherrscht war. Es war weder mit französischen noch mit nationalen Rezepten einer Gefühlspoesie zu helfen in einem Jahrhundert, das durchaus und einseitig vom aufklärerischen Verstande beherrscht war.

Schlechter noch stand es mit dem Drama, sowohl mit der dramatischen Dichtkunst, als auch mit der Einrichtung des Theaters, mit der Bühne.

DIE BÜHNE

Als die große dramatische Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts durch das Raisonnement der Aufklärung zugedeckt und schließlich auch noch die Sakramentsspiele (1765) mit ihrer großen Überlieferung abgeschafft waren, fand der französische klassizistische Geschmack eine aufnahmsfreudige Bühne, aber nur, soweit diese letztere von doktrinären Literaten beherrscht war. Das Volk hielt sich lediglich an das Lustspiel, das wenigstens spanische Umwelt und spanisches Leben behandelte und an den französischen Geist nicht allzu große Zugeständnisse machte. Dieses neue Lustspiel in Form der sogenannten sainetes wurde geschaffen von Ramón de la Cruz (1731—1794). Dreihundert Stücke dieser Art hat de la Cruz geschrieben und damit seine Zeit ähnlich auf die Bühne gestellt, wie sie Goya auf der Leinwand festgehalten hat. In ähnlicher, rein äußerlicher Weise wie de la Cruz betätigte sich als Lustspieldichter der Souffleur vom Stadttheater in Cádiz, Juan Ignacio González del Castillo (1763—1800).

Was die eigentliche literarische Nachahmung der Franzosen auf dem spanischen Theater betrifft, so kann diese, soweit die Tragödie, die dem spanischen Nationaldrama so ganz heterogene Kunstform, in Betracht kommt, als gänzlich mißlungen gelten. Die höhere Komödie dagegen pflegte mit verhältnismäßigem Geschick durch enge Anlehnung an Molière der jüngere Moratín, Leandro Fernández de Moratín (1760—1828). Außer direkten Molière-Übersetzungen behandelte er das Problem des ungleichen Alters von Mann und Frau in der Ehe in seinem Stücke: „El viejo y la niña"; einen weiblichen Tartüff schuf er in seiner „Mojigata", die ihn in Berührung mit der Inquisition brachte; eine glückliche Molièreske Konzeption und zugleich eine Überwindung des Vorbildes ist Moratíns „El sí de las niñas", ein Stück, in dem der Autor zeigt, was von dem „Ja" der Kinder, die auf Befehl ihrer Eltern Vernunftehen

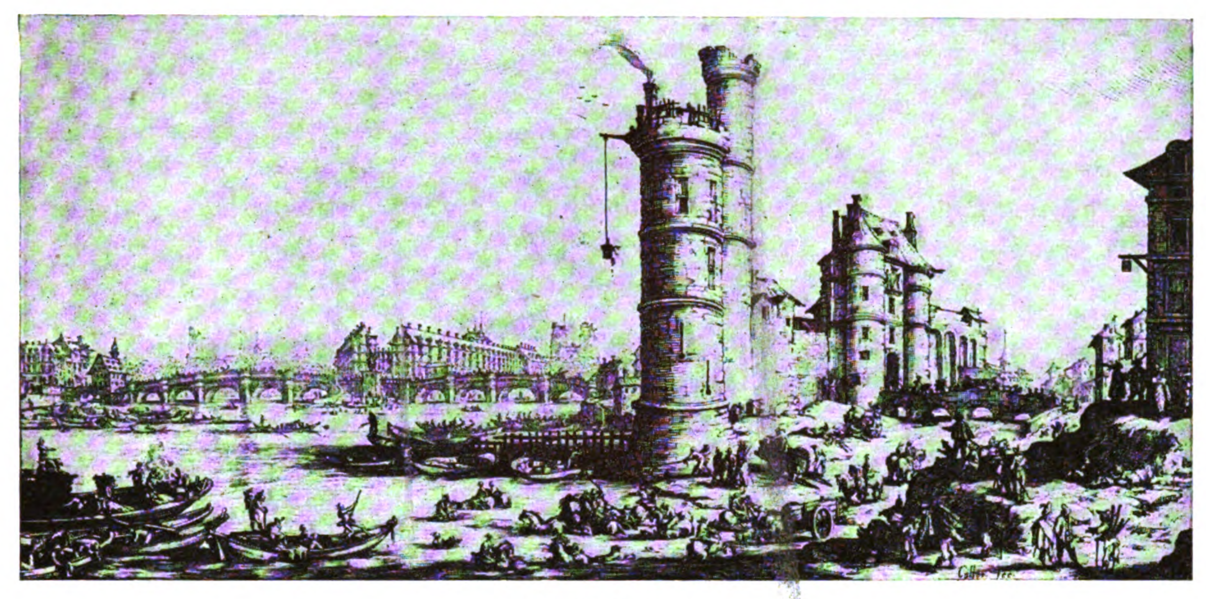
schließen, zu halten ist, und wo er für die jungen Mädchen auch in Spanien die Neigungsehe fordert.

Allein diese nachgeahmten und dem spanischen Geist so fremden Lustspiele und Sittenstücke beweisen unbeschadet ihrer relativen Güte auch nur, daß die Blüte des spanischen Theaters dahin war und daß ein ungenetischer Wiederbelebungsversuch durch Nachahmung wesensfremder Muster ein törichtes Unterfangen bedeutete.

Literatur und Anmerkungen zu XIII

M. Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España IV u. V, Madrid 1903².—Feijóo, Obras escogidas in der Biblioteca de Autores Españoles 56. — M. Morayta, El padre Feijóo y sus obras, Valencia 1912. — A. López, Los escritos de Sarmiento y el siglo de Feijóo, La Coruña 1901. — Mayáns y Siscar, Obras (in Auswahl) in der Biblioteca de Autores Españoles 23, 37, 42, 62, 65. — A. Morel-Fatio, Un Erudit espagnol au XVIIIe siècle Don G. Mayans y Siscar im Bulletin hispanique 1915. — Campomanes, Cartas político-económicas al Conde de Lerena ed. A. Rodríguez Villa, Madrid 1878. — P. Isla, Obras escogidas in der Biblioteca des Autores Españoles 25; Fray Gerundio ed. V. E. Lidfors, Leipzig 1885. — B. Gaudeau, Les prêcheurs burlesques en Espagne au XVIIIe siècle, Paris 1891. — Luzán, Poética ed. Llaguno y Amírola, Madrid 1789; Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 35, 61. — M. F. de Moratín, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 61. — Cadalso, Poesías ebenda. — Iriarte, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 63. — E. Cotarelo, Iriarte y su época, Madrid 1897. — Samaniego, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 61. — J. M. Valdés, Poesías in der Biblioteca de Autores Españoles 63. — R. de la Cruz, Teatro ed. A. Durán, Madrid 1843; Sainetes in der Nueva Biblioteca de Autores Españoles 23. — E. Cotarelo, Don Ramón de la Cruz y sus obras, Madrid 1899. — J. J. González del Castillo, Obras completas ed. L. Cano, Madrid 1914, in 3 Bdn. — Zur Komödie Moratíns vgl. auch Schäffer, Spanisches Nationaldrama II. — Moratín, Obras in der Biblioteca de Autores Españoles 2. — J. Martínez Rubio, Moratín, Valencia 1893.

In dem Abschnitt über die spanische Literatur konnten durch besonderes Entgegenkommen der Direktion der Nationalbibliothek in Madrid dort aufbewahrte Buchtitel, Bildnisse und Handschriften abgebildet werden, welche durch ein Sternchen (*) hervorgehoben sind.



154. Paris im Frühbarock. Ansicht vom Quai Malaquais über die Île de la Cité, den ältesten Teil der Stadt. Radierung von Jaques Callot (1592—1635).

IV. FRANKREICH

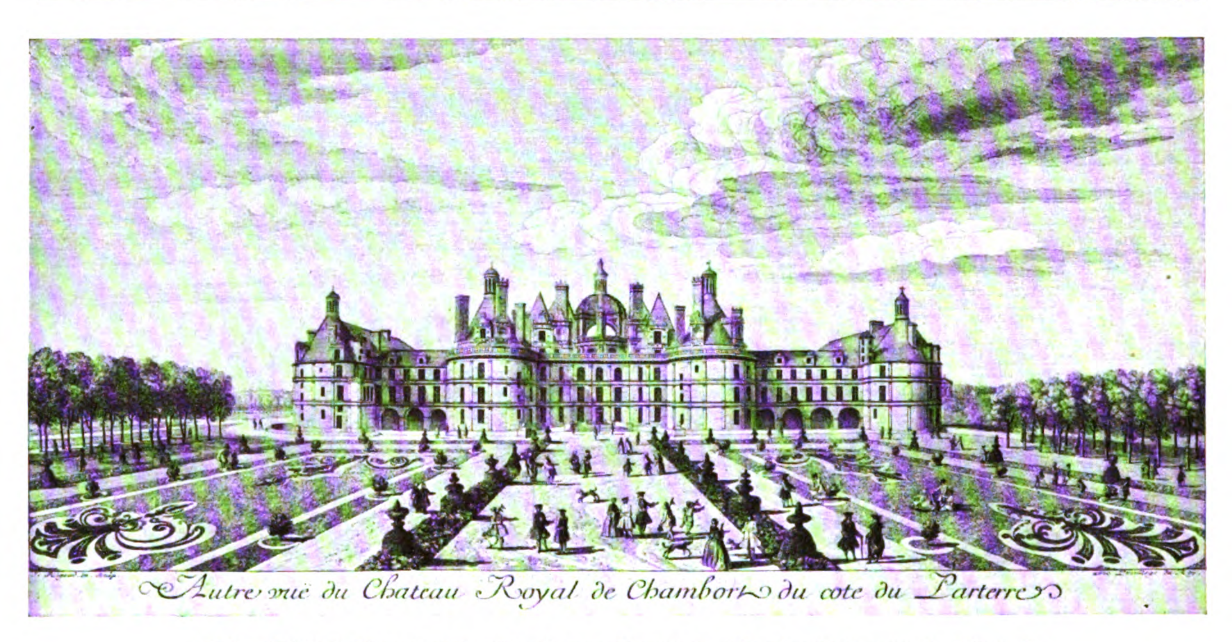
VON

FRITZ NEUBERT

DIE RENAISSANCE: I. DIE VORRENAISSANCE BIS CA. 1530

Die Renaissance bedeutet für Frankreich nicht schlechthin eine Neuentdeckung und Wiederbelebung des Altertums. Das ganze Mittelalter hindurch ist die französische Kultur von antikem Gute genährt worden, ohne daß dieses deshalb den Antrieb zu einer fühlbaren Entwicklung oder Neuschöpfung geboten hätte. Denn nach wie vor spielte das antike Geistesgut nur die Rolle einer dienenden Magd der Kirche, war völlig eingespannt in den Rahmen der mittelalterlichen Weltanschauung der Civitas Dei, und des kostbaren Formschatzes der Antike wurde sich kaum jemand bewußt. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bemühen sich einige Gelehrte wie Guillaume Fichet und Robert Gaguin, dem schönen lateinischen Stil in Frankreich Geltung zu verschaffen. Sie hatten den Impuls hierzu in Italien erhalten — Italien sollte Frankreich die Kunst der Antike offenbaren und damit die Anregung zu einer Erneuerung der Kunst überhaupt geben.

Die Feldzüge, welche die französischen Könige und Heere ab Ende des 15. Jahrhunderts nach Italien führten, erweiterten insofern die schon bestehenden Beziehungen zwischen beiden Ländern, als die Bewunderung für das in hoher Kulturblüte stehende Land immer mehr Franzosen in jenes paradis terrestre strömen ließ, als welches es ihnen erschien, während umgekehrt italienische Künstler und Gelehrte vom



155. Schloß Chambord, erbaut von Franz I. Kupferstich von J. Rigaud.

französischen Hof nach Frankreich gezogen wurden. Der Bau herrlicher Schlösser wie Amboise und Gaillon mit Hilfe italienischer Künstler versinnbildlicht den bereits unter Karl VIII. (1483—1498) und Ludwig XII. (1498—1515) wachsenden Geschmack für die importierte italienische Renaissance-Kunst, wenn sich deren Wirkung zunächst auch im wesentlichen auf das dekorative Element beschränkte. Franz I. (1515—1547), der erste große Renaissance-König, fördert zwar noch viel eifriger den neuen Geschmack, dringt tiefer in die italienische Kultur ein, schreibt fließend italienische Briefe an seine Schwester Margarethe, und läßt zahlreiche Prachtbauten errichten, von denen die Schlösser Fontainebleau, Blois, Chambord die köstlichsten noch heute lebendigen Zeugen bilden, aber auch diese sind in Kern und Konstruktion noch echt französisch und nur in Einzelheiten zumal der Zierung durch den italienischen Geschmack verjüngt und verfeinert. Erst unter Heinrich II. (1547—1559) beginnt die französische Kunst intensiver nach der ruhigen, edlen Formschönheit der Antike zu streben.

In ähnlich starkem Maße haben die näheren Verbindungen zu Italien seit Ende des 15. Jahrhunderts die allgemeine literarische Entwicklung befruchtet; vielfache Reisen nach Italien und häufiger Aufenthalt an dessen Hochschulen öffnete den französischen Gelehrten die Augen über Wert und Bedeutung der antiken Kultur. Der Humanismus faßt jetzt festen Fuß in Frankreich. Die in Italien seit langem geübte Pflege der Dichtung in lateinischer Sprache findet ihre wirksame Fortsetzung in Frankreich. Bereits Karl VIII. hatte den Veroneser Paulus Emilius und den Poeta laureatus Faustus Andrelinus nach Paris kommen lassen, die beide den Ruhm Frankreichs verkündeten, und eine Zeitlang will es scheinen, als ob die neulateinische Dichtung überhaupt das Übergewicht erlangen sollte, und bis zum Ausgang des Renaissance-Zeitalters haben sich die meisten französischen Dichter dieser alten Neigung mit Erfolg hingegeben.

Der Buchdruck, seit ungefähr 1470 nach Frankreich importiert, ist der stärkste Helfer der humanistischen Bestrebungen, die weitere mächtige Förderung durch die Arbeit der Gelehrten Deutschlands und Hollands erhielten. Vermittelte Italien vornehmlich den Kult der Form der Antike, so floß aus den nördlichen Ländern besonders der Strom streng wissenschaftlicher Gelehrtentätigkeit nach Frankreich. In Paris nahm Erasmus von Rotterdam um die Wende des Jahrhunderts mehrfach Aufenthalt, in Paris erschien 1500 die erste Ausgabe seiner Adagia, das Buch, welches in reizvollem und klarem Latein eine Quintessenz antiker Bildung und Moral bot. Und nun häufen sich die Drucke lateinischer Schriftsteller und Interpretationen wie Kommentare dazu. Aber auch die althellenische Kultur und Literatur beginnt jetzt langsam den Franzosen nahegebracht zu werden. Ausgaben, Grammatiken und Wörterbücher sind die zuverlässigen



156. Hof des Schlosses Fontainebleau. Kupferstich von J. Rigaud. (1700—1754.)

Hilfsmittel dabei. Die persönliche Wirkung bedeutender Gräcisten wie des Lascaris tritt fördernd dazu: er und andere ziehen bald in Frankreich begabte Schüler heran, die ihrerseits in ihren weiteren Kreisen für die Vertiefung und Verbreitung der hellenistischen Studien sorgen. In dieser Zeit setzt auch schon die Übersetzertätigkeit ein, die im Verlaufe des Jahrhunderts besondere und außergewöhnliche Bedeutung annehmen und eine förmliche Literaturgattung hervorrufen sollte. Wieder ist es zunächst kein Franzose, sondern ein Turiner, Claude de Seyssel (1450—1520), der in Diensten Ludwigs XII. Thukydides, Diodor, Xenophon, Justin und Appian übersetzt, wobei er sich freilich auf die lateinischen Übersetzungen der griechischen Autoren durch die Italiener stützt. Und als ein charakteristischer Zug ist es zu buchen, daß dieser erste bedeutende Übersetzer seine Arbeit direkt als Propagandamittel des französischen Imperialismus ansieht. In seiner Forderung, die französische Sprache solle, wie einst die lateinische durch die griechische, durch die lateinische bereichert und vervollkommnet und damit ein treffliches Werkzeug der französischen Welteroberungspolitik werden, liegt der Anfangspunkt einer geraden Entwicklungslinie, die über die Défense et Illustration de la langue française zur Richelieuschen Akademie führt.

Noch nicht so ausgesprochen national gerichtet scheint die Denkweise der eigentlichen französischen Humanisten dieser Vorepoche, deren Wirken zunächst noch relativ bescheiden ist. An ihrer Spitze steht Guillaume Budé (1467—1540), der in seinem ersten großen humanistischen Werke auf französischem Boden De asse (1515) nicht lediglich eine trockene Darstellung des antiken Münzwesens, sondern ein kulturhistorisch reich ausgestattetes Buch voll tiefspürender Kritik bietet, in dem er sein enzyklopädisches Wissen der Antike barg. Dieser echte Humanist verfaßt dies sein Hauptwerk in lateinischer Sprache und wünscht sich für die kommenden französischen Autoren von Ruf die gleiche von Begeisterung für das Altertum zeugende Bevorzugung. Nähert er sich hierin zwar wohl den Italienern, so weist sein Buch andererseits an zahlreichen Stellen auf die nahende Entwicklung der französischen Renaissance hin: die geistige Vorherrschaft Italiens schmerzt ihn tief, aber er ist überzeugt, daß es nur einer energischen Anstrengung bedürfe, um sie zu brechen. Und zu diesem Befreiungskampf aufzufordern, hält er sich für um so berechtigter, als er, der gelehrte Kenner des Altertums, seinen Landsleuten durch das Zeugnis des Griechen Strabo das hohe Alter ihres literarischen Adels nachweisen kann. An diese Stelle erinnert sich noch Du Bellay in der Défense, und die Tendenz, mit Italien zu wetteifern und es zu übertreffen, wird ein Hauptmerkmal der ganzen kommenden Bewegung.

Die Erfüllung all dieser hochstrebenden Wünsche und Ziele sollte freilich nur langsam vor sich gehen. Franz I., unstreitig weit mehr als seine Vorgänger für die neuen Ideale interessiert, ritterlich, prachtliebend,



157. Franz I. Gemälde von Jean Clouet. Paris, Louvre.

ein glänzender Plauderer, von einem ausgesprochen beweglichen, aber nicht sehr in die Tiefe gehenden Geist, war für den Glanz, den die italienische Renaissance-Kultur vermittelte, überaus empfänglich. Und so ist der Aufschwung, den unter seiner Regierung Kunst und Literatur nehmen, gewiß zum wesentlichen Teile seiner Förderung zu danken. Indes muß man sich vor einer Überschätzung seiner Verdienste hüten. Der König war zeitlebens schwankend, unsicher und widerspruchsvoll in seinen Entschließungen, fremden Einflüssen allzu leicht zugänglich und in allem auf seinen Vorteil bedacht. Diese geistige Flatterhaftigkeit und Selbstsucht dazu hat den Gelehrten und Dichtern seiner Zeit manchen bösen Streich gespielt und eine systematische, stetige Entwicklung der Kultur beeinträchtigt. So sollte es auch eine Reihe von Jahren dauern, ehe der Plan Budés und anderer Gelehrter endlich zur Ausführung gelangte, durch drei lecteurs royaux Lateinisch, Griechisch und Hebräisch in Paris zu lehren: die „dreisprachige Akademie", das spätere Collège de France, wird erst 1530 begründet, und erst von diesem Zeitpunkt an beginnt so recht eigentlich die neue, von humanistischer Seite ausgehende Bewegung in Frankreich kräftig Boden zu gewinnen. Nach mehrfachen, durch die Feindschaft der Sorbonne bedingten Kämpfen, in denen Franz I. wie immer eine durchaus schwankende Haltung einnahm, bedeutete die Errichtung einer königlichen Druckerei für griechische Bücher (1539), und die Einsetzung des Französischen als obligatorische Gerichtssprache durch die Verordnung von Villers-Cotterets (1540) die königliche Sanktionierung der in gleicher Weise auf Hochschätzung des Altertums wie auf rechte Bewertung der eigenen Landessprache abzielenden Renaissancebestrebungen.

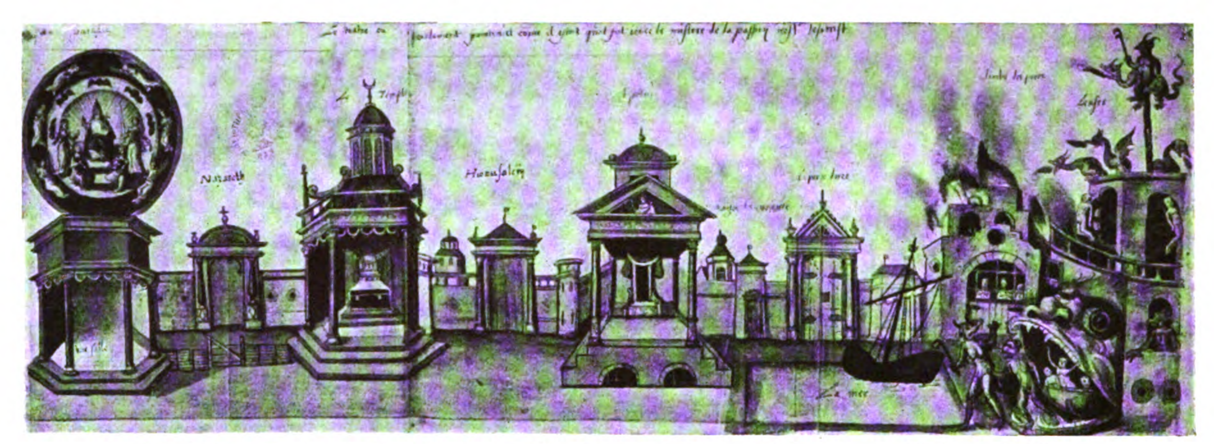
Die andere große geistesgeschichtliche Bewegung, die, zunächst völlig mit der humanistischen verflochten, die Sehnsucht nach religiöser Erneuerung verkörperte, die Reformation, sollte zwar auch erst nach 1530 zur vollen Entfaltung gedeihen, hat aber gleichfalls in den ersten drei Dezennien des Jahrhunderts ihre interessante Vorepoche. Ihr Führer war Lefèvre d'Étaples (1450—1537), der Verfasser von Kommentaren zu Aristoteles und wichtiger mathematischer und geographischer Werke. Er proklamierte bereits das direkte Zurückgehen auf das reine Evangelium und Christus, und als einziges Heilsmittel die göttliche Gnade ohne Werkgerechtigkeit. Er gibt die erste französische Übersetzung der Bibel (1523 N. T., 1525 Psalter, 1528 A. T.) und sammelt um sich einen Kreis bedeutender Anhänger, die mit ihm und dem mystisch veranlagten Bischof Briçonnet zusammen die sogenannte Gruppe von Meaux bilden, jene Gruppe, zu der Franz' I. hochbegabte und ideal gesinnte Schwester, Margarethe von Navarra, in engen Beziehungen stand. Im Gegensatz zum deutschen Protestantismus, der etwa ab 1520 in Frankreich einzudringen anfängt, bleibt diese französische Vorreformation unaggressiv, sucht eine Reform ohne gewaltsamen Umsturz und innerhalb der Kirche im versöhnlichen Geiste, ohne damit sehr bedeutenden und breiteren Einfluß zu gewinnen. Die größere Gefahr, die von der deutschen „luthérerie" droht, wird frühzeitig als solche erkannt, und so bringt bereits das 3. Dezennium des Jahrhunderts die ersten scharfen Verfolgungen. Aber der eigentliche Kampf sollte auch erst wieder nach 1530 einsetzen, ein Kampf, in dem sich die ewig unsichere, in diesem Falle stets von politischen Erwägungen abhängige Haltung des Königs in grellstem Lichte zeigen sollte.

So gewährt uns diese Vorepoche das Bild eines aus heterogenen Elementen sich zusammensetzenden, im Gesamteindruck unklaren Gebäudes. Überall bilden die alten im Mittelalter

ruhenden Bausteine das Fundament, aber überall zeichnen sich schon, wenn auch meist nur schwach, die Linien einer kommenden neuen Entwicklung ab. Das gleiche gilt im großen und ganzen auch von der eigentlichen französischen Dichtung der Zeit, nur mit dem Unterschiede, daß die alte oder besser gesagt die mittelalterliche Überlieferung sich noch stärker behauptet. In der Erzählungsliteratur dominieren die weitschweifigen, eine Unmenge der früheren epischen Motive in unkünstlerischer Weise verknüpfenden Prosa-Redaktionen der einstigen altfranzösischen Epen; das Drama bewegt sich noch auf lange hinaus in den ausgefahrenen Gleisen der Mysterien, Moralitäten und Farcen. Echt dramatisch sind freilich die wenigsten davon, und auch in den Werken des durch Victor Hugo bekannter gewordenen Pierre Gringoire (ca. 1475—ca. 1538) ließ die Tendenz zur Gewinnung des Volkes für Ludwigs XII. berechtigten Kampf gegen den Papst Julius II. und die Satire auf diesen, so kräftig der Dichter im einzelnen zuzupacken versteht, eine von wirklich dramatischem Leben erfüllte, sich steigernde Handlung nicht recht aufkommen.

158. Handschrift eines Gedichtes von Franz I.

Den stärksten Eindruck der hilflosen Erstarrung und des sterilen Festhaltens am Alten vermittelt das Bild der lyrischen Poesie. Sie setzt durchaus noch die Tradition der burgundischen Rhétoriqueurs fort, in deren Schule Liebesfragen, historisch-politische Ereignisse, religiös-moralische Fragen einen denkbar unlyrischen, seelen- und gefühlsarmen Ausdruck fanden. In ihrem gesteigerten Streben nach Klangschönheit könnte man allerdings schon wie einen Hauch kommenden Renaissancegeistes verspüren, aber ihre Anleihen bei der Antike, wie Anpassungsversuche der Syntax an die lateinische Periode und Übernahme zahlreicher Begriffe aus der antiken Mythologie, sollten zwar wohl der Bereicherung dienen, sind aber noch von keinem künstlerischen Verständnis getragen; auch die metrischen Spielereien arten vielfach in geschmacklose Künsteleien aus. Die bedeutendsten Vertreter der Rhétoriqueurs wie Molinet († 1507) und Guillaume Crétin († 1525) wurden noch lange enthusiastisch gefeiert, zumal in der Provinz, und ihre Werke immer von neuem aufgelegt, und bis zur Mitte des Jahrhunderts bleibt Jean Bouchet in Poitiers das geachtete Haupt der alten zum Absterben verurteilten Schule. Wie jede andere in Frankreich, so hat auch diese ihren theoretischen Kommentar. Fabris Poetik (Le grand et vrai art de pleine rhétorique) von 1521 unterstreicht das Ergebnis, das eine Betrachtung der Dichtungen der Rhétoriqueurs liefert: das nicht zu leugnende Streben nach einer gewissen Klang- und Formwirkung in der auf die alten über-



159. Die Bühne zur Passion von Valenciennes (1547). Miniatur von Hubert Cailleau.
(Nach Nissen, Das Bühnenbild.)

lieferten Arten der lyrisch-didaktischen Poesie beschränkten Dichtung reduziert sich auf spielerisch anmutende Äußerlichkeiten, aber von Wesen und Schönheit antiker Kunst ist den Verfassern noch kein Licht aufgegangen.

Nur eine wahrhaft poetische Gestalt verdient in dieser im ganzen bedeutungsschwachen Vorepoche rühmend genannt zu werden: Jean Lemaire (ca. 1473—15?) aus Bavay im Hennegau, in späteren Jahren Historiograph der französischen Königin Anna von Bretagne. Er steht noch völlig im Bann der Rhétoriqueurs-Schule; Molinet ist sein ihn fördernder Verwandter, und ein Besuch Crétins inspiriert ihn eigentlich erst zum Dichten; beide, vor allem aber Molinet, haben seine poetische Tätigkeit befruchtet und ihm als Vorbild gedient. Lemaire, der frühzeitig nach Paris zu humanistischen Studien übersiedelte, hatte das eigentümliche Geschick, viermal hintereinander binnen relativ kurzer Zeit seine fürstlichen Gönner durch den Tod zu verlieren, in deren Diensten er stand; jedesmal erwuchs ihm damit die — nicht immer erwünschte — Gelegenheit, eine Totenklage anzustimmen. Diese sowie seine frühen Jugendgedichte weisen in Form wie Auffassung auf die altbeliebten Muster hin: Allegorie, vermischt mit bukolischen Elementen, Einkleidung in das Traum-Motiv; prunkende bis zum Schwulst ausartende Rhetorik, Streben in metrischen Finessen und Schwierigkeiten seine Kunst zu beweisen, eine Tendenz, die wie gewöhnlich, auch bei ihm in künstliche, verstandesmäßige Spielerei umschlägt. Aber frühzeitig nahe Berührung mit Lyon, dem italienischen Einfallstor auf Frankreichs Boden, sowie mehrere Reisen nach Italien machten ihn, der für echte Schönheit offenen Sinn hatte, bald mit den Schätzen der italienischen Renaissancekultur bekannt. Nach diesen Reisen zumal, in der Zeit von 1509—1512, entfaltet er seine bedeutendste dichterische Tätigkeit. Wenn er auch die von ihm gepriesenen neuen Gattungen der italienischen Poesie selbst noch nicht pflegt, so beweist doch die Meisterschaft, mit der er als erster die italienische Terzine in die französische Poesie überführt, daß er zu höherer Kunst als zu bloßer Weiterbildung der überlieferten französischen fähig war. Und schon in seinen ersten Werken, die noch am deutlichsten deren Nachwirkung zeigen, begegnet man überall Partien, die eine kraftvolle Sprengung der durch die Rhétoriqueurs geschaffenen Fesseln bedeuten. Lemaire hat zuviel Freude am Schlichten und Natürlichen, an der Natur selbst wie all ihren Schöpfungen, auch an allem rein Menschlichen, an der Kraft der menschlichen Leidenschaften, zumal der



Lepistre du roy a Hector de troye
Et aulscunes aultres oeuures assez dignes de veoir. Compo
sees par excellēt Historiographe Maistre Jan le Maire de bel
ges/en sō viuāt secretaire ⁊ Indiciaire d treshaulte ⁊ sacree p̄n
cesse madame Anne d' Bretaigne deux foys Royne d Frāce.

¶ Adiouste les hystoires sur vne chascune
oeuure nouuellement corrigees a Lyon.

1 5 2 8

Beginn der „Épître du roy à Hector de Troye“ in Jean Lemaires „Illustrations de Gaule“. Ausgabe v. J. 1528, gedruckt in Lyon.

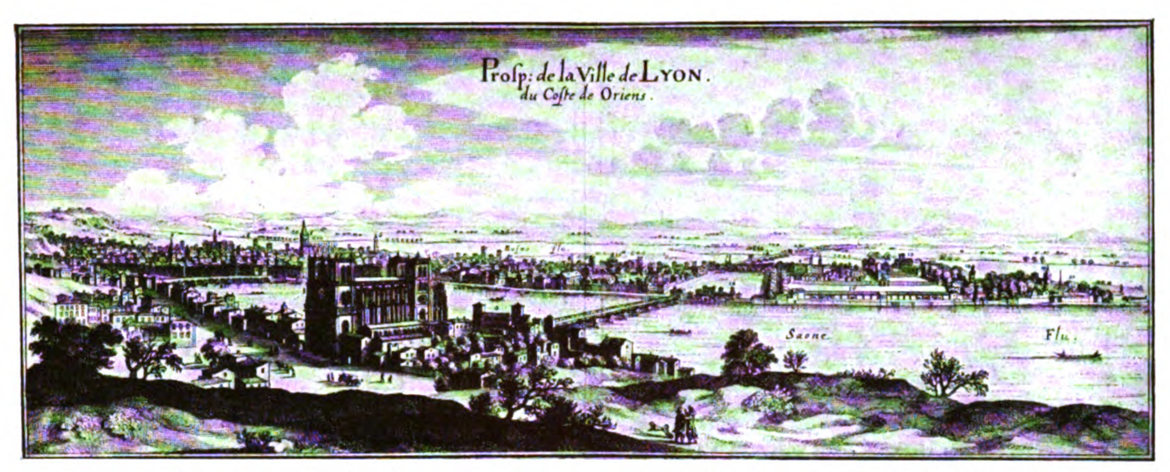


¶ Epiſtre reſpõſiue a celle q̃ Monſeign̄r Reuerẽd p̄lat Labbe dãge/en poitou/ dãp Jehã dãtõ Cronicq̄ur du roy treſchreſtiẽ Loys douzieſme naguieres enuoyee aud. ſeigneur/de la part dhector de troye/laq̃l/le reſponce au nõ du roy noſtre ſire/a eſte compoſee par Jẽ le maire de Belges/tres humble Indiciaire/⁊ Hyſtoriographe de la Royne.



¶ O preux hector/
o hault cueur de liõ
Price de Troye/he
ritier dilion.
¶ O le non per/de
pueſſe/⁊ dhonneur
Quãd de ta lettre/
ay biẽ veu la teneur
Je te p̃metz/en foy
de Royal tiltre.
Quen mon viuant/ie ne receuz epiſtre
Qui tãt me pleuſt:ne tãt me dõnaſt ioye
Non que par celle/eſprins de gloire ſoye
Pour les hault loz/Dõt tu me priſes tãt
Car des vertuz/que tu vaz recitãt
Saucunes a/Qui reluyſent en moy
Tout viẽt de dieu/q̃ ma faict hõme ⁊ roy
Mais iay plaiſir/doupr ton nom flourir
Dõt le cler bruyt/Jamais ne peut perir
¶ Plus nõmer loz/pl⁹ lhõnoure et ſalue
Meſbahiſſant/de ta haulte value
Et meſmemẽt/q̃ par tãt ⁊ tãt de ans
Tu repoſant/En tous biens habondans
As bien daigne:te donner ce ſoucy
Detenquerir:que ceſt que font icy
Tes ſucceſſeurs:tes nepueux:⁊ parẽs
Dõt de bon cueur:graces a dieu ie rendz
¶ Meſmes de ce:que durant la bataille
A Aignadel.qui fut de rude taille
A mon party:voulẽtiers ayde me euſſes
Se reuenir en ce monde tu peuſſes
Et combatu tes ennemys antiques
Veniciens:⁊ faulx Grecz heretiques
Qui tous deux ſont deſcẽdus Dachilles
Et Dãthenor traiſtres/villains:⁊ letz
Mais quel merueille.⁊ qui euſt eu pẽſee
Que noſtre langue:Ainſi propre:agẽſee
Fuſt ia commune:en ta treſnoble court
Du laict:miel:vin:⁊ fin bauſme decourt
Certes tu as vng truchemãt:biẽ dextre
Illec dedens:ton paradis terreſtre
Du võt volãt eſpritz:de maintes guiſes
Auec leſquelz:de noz faitz tu deuiſes
Bien heureux ſont ceulx:qui tel bien at/
taignent
Et des trauaulx paſſez:pl⁹ ne ſe plaignẽt
¶ Mais encor plus:de grãd biẽs douez
ſont.
Se iuſques au ciel:par leurs merites võt
Or:iaſoit ce:que des religions
Sectes:⁊ loix/couſtumes:regions:
Ait entre nous difference:⁊ diſtance
Si ſommes nous tous:dung ſang ⁊ ſub/
ſtance
Treſtous extraictz:de la maiſon troyẽne
Jadis fondee:en la ſecte payenne
¶ Mais maĩtenant:cõe biẽ mas eſcript
Moy ⁊ les miens:adorons Jeſuchriſt
Si ne fault ia pẽſer:que moins te priſe
Dauoir veſcu:en ta loy ſans repriſe
Car lors:ne peux eſtre participant
De noſtre foy:qui par tout ſe repand
¶ Tu doncques:puis quẽ nulle place et
lieu
Nas faict offenſſe:au ſaict peuple de dieu
Ne doibz iamais:doubter quõ te reproche
Se ta creance:a la noſtre napproche
Veu q̃ Traian empereur des Rõmains
Qui p erreur:fiſt mourir chreſtiẽs maĩtz
Pour les contraindre a croire a ſes faulx
dieux
Ce nonobſtãt:mõta laſſus es cieulx
Car tãt pria:pour ſa grace ⁊ fauem
Vng pape ſainct:Que dieu nr̃e ſaulueur
Le getta hors:des horribles enfers
Ou il eſtoit:enferre de gros fers
Que pleuſt a dieu:q̃ euſſiõs vng tel pape
Qui fuſt cõtent de ſa Mitre ⁊ ſa Chappe
Sans armes prẽdre:Et ſoy tãt deſguiſer

Quon ne le peut bõnement diuiser
Lors feroit tant: ce sainct a ma priere
Que ton esprit: Trop plus cler q̃ verriere
Nostre hault dieu: prẽdroit ẽtre ses mais
Et garderoit: que les dieux inhumains
Qui du salut: des hommes se lamentent
Et les fortz bras: des bõs troyẽs tormẽtẽt
(Comme tu ditz: ⁊ dõt il me desplaist)
Ne peussent plus: Ne par fait: ne par plet
Si noble gens: Ainsi nuyre ⁊ offendre.
Car riens nont fait: q̃ ton pays deffendre
En bien seruãt: Jusqua la mort ton pere
Sans encourir: honte ne vitupere
Mais bruitz: ⁊ loz: triũphe: ⁊ gloire eterne
Plus q̃ aultres tous: dõt la basse cisterne
Des infernaulx: ait eu la cõgnoissance
¶ Espere dont: la diuine puissance
Qui quelque fois: Tõ corps fera reuiure
Et cõgnoistra: q̃ point nas voulu suyure
Volupte orde: ou lache villennie
Mais prins vertu/pour vaincre tyrannie
Et q̃ tu es/seul exẽple aux bons princes
Pour biẽ garder/Royaulmes ⁊ ꝓuinces
¶ Or/Reuenons a ton epistre belle
Que receu ay/pour vng plaisant libelle
Par lequel tu/Me semons ⁊ me poings
Que ie responde/a chaschũ de ses pointz
Ce que de cueur/certainemẽt vueil faire
Et te informer de tout le mien affaire
¶ Entẽdz dõt biẽ/o vray trõc de noblesse
Tout nr̃e effort/nest riẽs q̃ pure hũblesse
Enuers ta force/⁊ puissante altitude
Mais nõobstant/selon la fortitude
Que dieu nous dõne/⁊ veult q̃ on si ẽploye
Se ce nestoit que le vueil daultruy ploye
Se qui nous fait/tout le cas dilayer
Bien ay desir/ma puissance essayer
De recouurer la terre ou tu nasquiz
Et ou iadiz tant de louenge acquiz
Que tout le mõde en parle iusqua ores
Et parlera/a tousiours mays encores
¶ Priam/iadiz en ses nobles arroys
Fut renomme/le roy de tous les roys
Troye la grand/sur la mer Hellesponte
Tenoit soubz piedz/la mer maior d̃ põth
Et larchipel/iusqua la mer de gypte
Car vraye histoire/ainsi le nous recite
Et maintenãt (dont certes il me poise)
Tout cela tient/gent estrãge ⁊ turquoise
Gent dissolue/infidele/bastarde
Gẽt toute infame/pource trop il me tarde
Que celle terre/⁊ de si noble estime
Ne soit rendue/a son hoir legitime
¶ Or voyons/or se la querelle est iuste
De demander/en bras fort ⁊ robuste
Que de ces Turcz/la gent abhominable
Plaine de vice/⁊ dhorreur tresdamnable
Nous rẽde frãche/⁊ sans point de tribuz
Ta region/ou tant ilz font dabuz
¶ Certes oy/cela de main en main
Se peut ꝓuuer/mieulx ennuy q̃ demain
Ny ne meut en riens/ce quilz se disent
Estre Troyẽs/⁊ de ce moult se prisent
Disant/quilz ont cõtre les Grecz vẽgee
Ta mort/Jadis villainemẽt forgee
Par Achilles/Mirmydon desloyal
Qui oncques/neut cueur noble ne royal
¶ O grecz legiers/qui tant auez menty
Vostre vanter.combien quil soit basty
Par artifice/extreme incomparable
Toutesfoys/vainct verite desiderable
¶ Tãt q̃ auez peu/vous auez deprimee
La gloire haulte/⁊ clere renõmee
Des bons troyens/⁊ la force hectorine
Plus cler luisant/que soleil en verrine.
Mais voz fatraz/voz faulx cõtrouemẽs
Pource q̃lz nõt/nulz fermes fondemens
Sont ia tumbez/en telle irrision
Que vraye hystoire/⁊ plaine vision
En sont dautant/ores plus exaltees
Com par auant/estoient occultees
¶ Se dont les francz eussent pars leurs escriptz
Tant exaulce/leurs armes ⁊ leurs criz
Que fust ce deulx? Ou quelles nations
Eussent prouffit/plus haultes actions?
¶ A ce peut on cõgnoistre hõme ꝑfaict
Qui ne dit guiere ais se mõstre a leffaict



160. Lyon. Kupferstich von C. Merian aus der „Topographia Galliae" (1657).

Liebe, als daß er sich in steifer und gekünstelter Rhetorik und Allegorie völlig hätte erschöpfen können. Ein außerordentliches Verständnis für das Malerische, für satte Farbigkeit befähigte ihn, seine von Phantasie getragene lyrische Inspiration in ein neuartiges, an reizvollen Bildern und poetischen Vergleichen reiches Gewand einzukleiden.

Die erfreulichsten Denkmäler seiner Kunst sind jene, in denen seine leichtbeschwingte Phantasie sich mit Natürlichkeit und frischem Humor paart; deshalb wirken noch heute am meisten neben Liedern aus dem Temple d'Honneur et de Vertu (1504) und einigen lebendigen Teilen der Concorde des deux langages (1511), die beiden Epîtres de l'Amant Vert (ed. 1510), zwei köstliche Briefe des klugen und treuen Papageien der Margarethe von Österreich an seine Herrin, dazu aus der letzten Zeit die beiden Märchen Cupidon et Atropos (ed. 1525). Gerade hier erweist sich die schöpferische Kunst Lemaires am deutlichsten: aus einem Sonett Serafinos bildet er eine von Fröhlichkeit und Humor durchtränkte reizvolle Erzählung, in der Cupido und Atropos nach einer gemeinsamen Zecherei in der Trunkenheit ihre Bogen vertauschen, wodurch eine heillose Verwirrung im Leben der Sterblichen entsteht. Lemaire fand so viel Wohlgefallen an dem Stoff, daß er eine launige Fortsetzung dazu schrieb, ein zweites Märchen, in dem seine Kunst lebendiger Darstellung, geziert durch hübschen Dialog und anmutige Bilder, noch einmal einen Triumph feiert, der die beiden Werkchen La Fontaineschen Contes nahe rückt.

Lemaires dichterische Kraft offenbart sich schließlich auch in dem Werke, welches eher wegen seines Gehaltes und der Breite der Ausführung als wegen der künstlerischen Qualität besonders erwähnt zu werden pflegt, den „Illustrations de Gaule et Singularités de Troye". Die auf drei Bücher (I. 1510; II. 1512; III. 1513) verteilte umfangreiche Darstellung der Geschichte seines Landes, mit der Sintflut beginnend, sollte ein doppeltes Sehnen des Verfassers erfüllen, das in veränderter Form in der Concorde des deux langages zum Ausdruck gelangte: die Gleichwertigkeit der französischen mit der italienischen Sprache sowie seine eigene Sendung als ernsten Wahrheitsforschers, als historischen Schriftstellers darzutun. Das erstere hat er mit seinem Buche in gewissem Sinne erreicht; das andere war eine Selbsttäuschung. Denn diese aus allen möglichen aber auch unmöglichen Geschichtschreibern der Antike und des Mittelalters zusammengeschriebene Kompilation, in der die schon im Mittelalter (Fredegar) geschaffene



161. Die Druckermarke des Badius Ascensius, eines führenden französischen Druckers um 1500. Holzschnitt, der die Werkstatt des Ascensius darstellt.

Verbindung des französischen Königshauses mit den Trojanern eine wichtige Rolle spielt, ist durch ihre Fabeleien ohne jeden Wert für die Historie. Auch die Darstellungsform läßt noch manches zu wünschen übrig. Wie in allen Werken Lemaires sind die einzelnen Teile ungleich; trocken dürftige Partien werden von breiteren, farbenreicheren abgelöst. Der Neigung zu glanzvoll äußerlicher Rhetorik und moralisierender Lehrhaftigkeit erliegt er oft, zumal in allen Fällen, in denen sein lyrisch empfindsames Herz nicht in Schwingung versetzt wird. Aber andere Teile, die besser geraten sind, beweisen einen für seine Zeit ungewöhnlich künstlerischen Instinkt auch für Prosadarstellung, so das in Pracht schwelgende Gemälde der Hochzeit des Peleus und der Thetis, in der er seiner Neigung zum malerisch Deskriptiven frönen kann, oder des Wettkampfes der drei Göttinnen vor Paris, eine rhetorische Glanzleistung, die dazu noch trefflich psychologisch fundiert ist; später die Schilderung des Zweikampfes zwischen Paris und Menelaus, die in ihrer erstmaligen direkten Anlehnung an Homer (französische Version der lateinischen Übersetzung des Laurentins Valla) eine gewisse innere Verwandtschaft zu der naiven, behaglichen und natürlichen Erzählungskunst der Griechen verraten läßt. Daß er in der Tat ein gut Teil antiker Formschönheit nicht nur begriffen, sondern sich auch angeeignet hat, ersieht man aus der von Lanson in seinem „Art de la Prose“ (p. 25—28) hervorgehobenen Anfangsszene der Begegnung des Paris mit den Göttinnen, in der eine ungemein weiche und melodiöse, musikalisch zarte Tönung die visuellen Bilder in eine süße und dabei klare Harmonie taucht. Das Meisterstück aber bildet die Geschichte von Paris' Erziehung unter den Hirten und seiner Jugendliebe zur Nymphe Oenone. Die erstere, die eigene Kindheit in harmlos-fröhlicher Rückerinnerung widerspiegelnde Erzählung, dazu vor allem der anmutige Liebesroman, hineingestellt in die taufrische ländliche Einsamkeit, beide beweisen in ihrer lebensfrohen wie feinen, zarten Darstellung erneut, daß Lemaire ein echter Dichter war, dessen inniges Verhältnis zur reinen Natur und dessen freie Gestaltungskunst nicht zuließ, daß er dauernd in den Banden der der Natur entgegengesetzten traditionellen Schulpoesie gefangen blieb.

2. DIE FRÜHRENAISSANCE BIS CA. 1549.

Die Betrachtung der Vorperiode hat gelehrt, daß, so tief auch alle ihre Schriftwerke noch im Alten verankert liegen, fast überall neue Regungen und Strebungen leise aber vernehmlich an die Oberfläche zu drängen. Die jetzt sich noch vollziehende Entwicklung dieser Keime bringt zugleich eine schärfere Klärung und Sonderung. Insbesondere scheiden sich die von gleicher Wurzel ausgehenden geistigen Bewegungen des Humanismus und der Reformation, und in künstlerischer Hinsicht suchen die emporblühenden Dichter immer nachdrücklicher, die alten Fesseln abzustreifen und die neuen Ideale zu verwirklichen, die ihnen vor allem aus Italien entgegengeströmt kamen. Der Wille zu künstlerischer Gestaltung schafft sich jetzt allenthalben Bahn, anfangs oft noch ungeschickt und weiterhin mit traditionellem Gut belastet,

dann immer freier und origineller. Vertiefte Kenntnis und Einfühlung in die Schönheit des klassischen besonders hellenischen Altertums auf der einen, innigere Fühlungnahme mit den Schätzen Italiens auf der anderen Seite förderten diese Evolution. Und diese nimmt nun den Weg, der ihr von Anfang an vorgezeichnet und bedingt durch das französische Wesen ist: zunächst stürzt sie sich voll schranken- wie kritiklosen Enthusiasmus auf die fremden Güter, saugt sich an ihnen voll, um dann, nachdem sie sich das Beste angeeignet hat, bald das speziell Fremde des neuen Gewandes abzustreifen — der französische Charakter bricht überall am Ende siegreich durch.



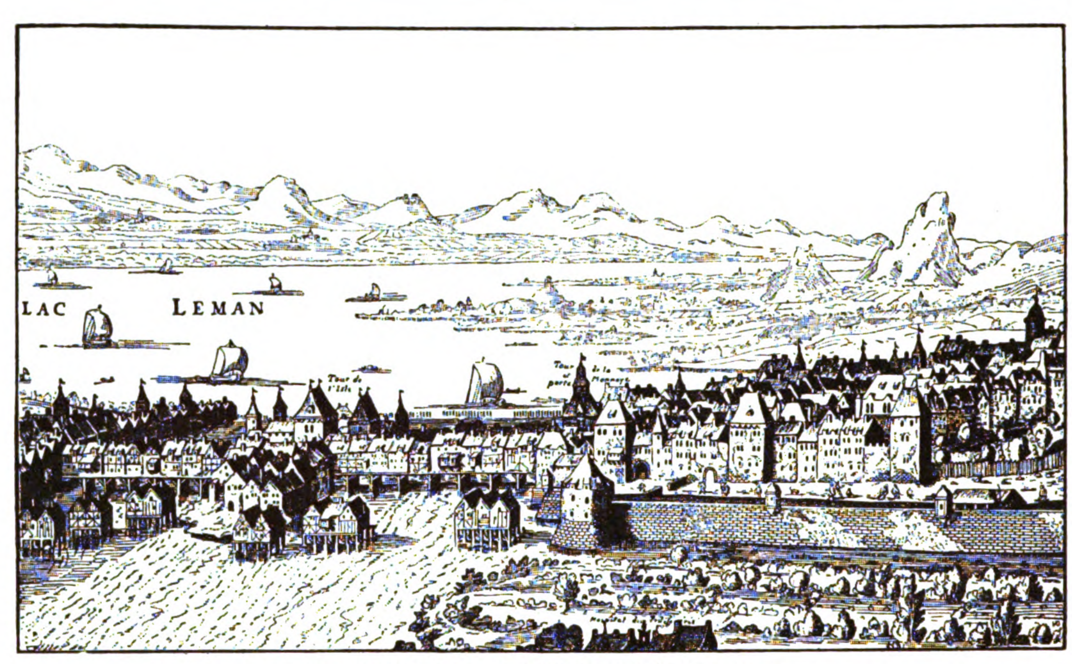
162. Endverzierung aus Geoffroy Tory, Champ Fleury, Paris 1529.

Hand in Hand mit den Dichtern gingen auf diesem Wege die Theoretiker, obwohl sie in der Wahl der besten Mittel zur Verbesserung und Vervollkommnung der Muttersprache zunächst nicht immer einig waren. Jacques Dubois (Sylvius) z. B. verficht 1532 in seiner Grammatik (Gr. latinogallica) die Anpassung bis ins Lautliche an die lateinische Sprache; Geoffroy Tory in seinem Prachtwerke Champ Fleury (1529), der erste, der eine Reform der Rechtschreibung anstrebt, dagegen bekämpft energisch die Vorliebe für das Latein und weist in ganz reaktionärem Sinn auf die alten Franzosen, von Chrétien de Troyes bis Crétin und Lemaire als Vorbilder hin, während Étienne Dolet, der berühmte Humanist, eine Mittelstellung einnimmt. Selbst gegen Mitte des Jahrhunderts ist, wie wir sehen werden, eine absolut klare Scheidung und Präzisierung der Bedeutung der Antike noch nicht völlig vorhanden.

Die antiken Studien selbst aber werden jetzt eifriger denn je zuvor fortgeführt. Durch die Gründung des Collège Royal wird eine ganze Gelehrtengeneration hervorgerufen, welche die antike Geistigkeit und Bildung weiteren Kreisen zugänglich macht. Budé vollendet 1529 seine großen Commentarii Linguae Graecae; Estienne Dolet 1536 seine Commentarii Linguae Latinae; Robert Estienne beginnt die Herausgabe seines Thesaurus linguae latinae (1531). Dazu werden nun zahlreiche Ausgaben lateinischer und griechischer Autoren veranstaltet, und bis 1550 sind ziemlich alle bedeutenden Autoren des Altertums ins Französische übersetzt. Endlich bietet auch die französische Übersetzung der wichtigsten italienischen Schriftsteller (Castigliones Cortigiano 1537 — Sannazaros Arcadia 1544 — Ariostos Orlando Furioso 1543 — Macchiavellis 1546) weiteren Schichten die Möglichkeit, die Hochblüte der italienischen Literatur in sich aufzunehmen.

Der engen Fühlung mit der Antike und der daraus wesentlich sich vertiefenden Verfeinerung des Sprach- und Stilgefühles ist es nun auch zu danken, daß dem großen Denkmal des französischen Protestantismus eine besondere Stellung im Rahmen der französischen Literatur gebührt: Calvins Institution de la religion chrétienne.

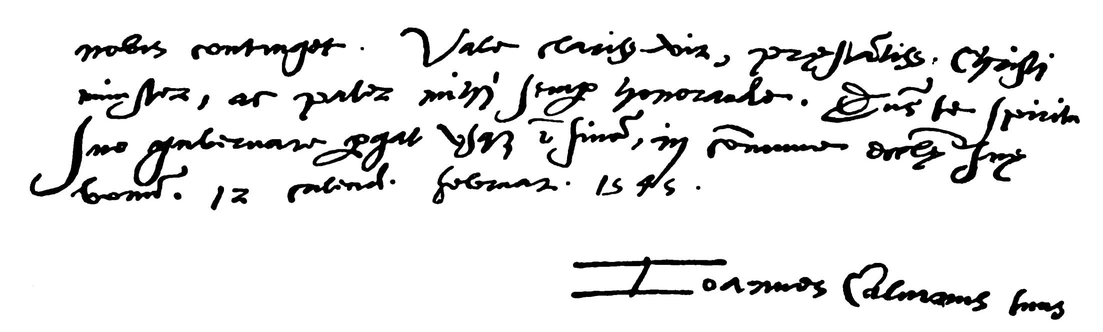
Jean Calvin, 1509 zu Noyon geboren, tritt 1533 zum ersten Male an die Öffentlichkeit anläßlich der großen proevangelischen Rede des Sorbonnerektors Nicolaus Cop, deren Autorschaft zum großen Teil Calvin zukommt. Nach unstetem Wanderleben bleibt er ab 1541 dauernd in Genf, das er, mit großem organisatorischen Talent begabt, zu einer neuen Hochburg des Protestantismus ausbildet. Er stirbt hier 1564. Außer seinem Hauptwerke, der Institution, hat er noch zahlreiche Predigten, Pamphlete und größere



163. Genf. Kupferstich von Vischer 1641.

theologische Abhandlungen hinterlassen, von denen die Commentaires des Epîtres de St. Paul wegen ihrer lebensvollen, wirklichkeitsnahen und bilderreichen Sprache hervorgehoben seien. Calvins Glaubenslehre ist aus dem Renaissancegeist geboren, aber diesem auch in einem Hauptpunkt absolut wesensfremd. Das strikte Zurückgehen auf die Bibel als einzige Wahrheitsquelle des Glaubens offenbart uns den philologisch gebildeten Humanisten; das direkte Studium des Menschen und seiner Natur die Abkehr von der scholastischen Methode. Aber er scheidet sich von der weltfrohen Renaissance darin, daß er die Natur des Menschen für sündig und verderbt seit der Erbsünde ansieht. Er hatte erkannt, welche Gefahren für das kirchliche Leben in dem heidnischen Charakter der Renaissance lagen, die das irdische Leben als das köstlichste Gut betrachtete, das man in seiner Schönheit bis zur Neige auszukosten hätte. Im Gegensatz zu Luther, der die humanistische Lebensfreudigkeit beibehielt, und viel pessimistisch-radikaler als dieser, gelangte er in der Rechtfertigungslehre durch den Glauben schließlich zu der bekannten Prädestinationslehre, die er zum Zentralpunkt seines Glaubens ausbaute: der Mensch wird nicht durch Werke (Katholizismus), sondern allein durch den Glauben (Luther) selig, aber seine Erlösung bzw. Nichterlösung hängt lediglich von der göttlichen Gnade ab — Gott aber hat schon vorher bestimmt, welche Menschen des Heils teilhaftig werden sollen, welche nicht. Der äußersten Konsequenz dieser harten Lehre, einem Fatalismus schlimmster Art, sucht Calvin durch den Hinweis zu begegnen, daß wir Menschen ja nicht wissen, wen Gott erwählt hat, und daß daher jeder von uns auf jeden Fall ein gottgefälliges Leben, im Rahmen der Kirche, führen müßte. Dies war das Damoklesschwert, durch welches er seine genußgierige Mitwelt zügeln wollte, und wodurch seine Lehre so vielfachen Widerspruch auslöste.

Diese ist nun bereits völlig in der ersten Fassung seiner Institution verankert; die späteren Editionen enthalten nur im Gehalt unwesentliche Änderungen. Wie tief die französische Reformation im Humanismus wurzelte, geht auch daraus hervor, daß Calvin sein Werk zunächst in lateinischer Sprache schrieb (1536), in einem glänzenden, alle Stimmungen des Verfassers getreulich widerspiegelnden Latein; 1541 publiziert er dann die erste französische Übersetzung; eine zweite erschien 1560 nach der definitiven lateinischen Fassung von 1559. Während sich die Theologen an den endgültigen Text halten mögen, müssen wir die erste Version als Grundlage benutzen. An ihr läßt sich abschätzen, welcher Anstrengungen es bedurfte, in jener


nobis contingat. Vale vir clarissime, praestantissime Christi
minister, ac pater mihi semper honorande. Dominus te spiritu
suo gubernare pergat usque in finem, in commune ecclesiae suae
bonum. 12 calend. februar. 1545.

Ioannes Calvinus tuus

164. Schlußsatz aus einem eigenhändigen Brief Calvins an Luther vom 21. Januar 1545.

Frühzeit der Renaissance aus einem lateinischen Text eine für die Allgemeinheit verständliche französische Behandlung eines solchen Stoffes zu vermitteln; zum anderen aber, wie ohne den Konnex mit dem Lateinischen eine derartig kraftvolle, präzise und logisch klare Sprache nicht möglich gewesen wäre. Die spätere Version von 1560 bekundet durch ihre größere Flüssigkeit und Leichtigkeit des Stiles, des bewußten Sichfreimachens vom Latein zwar wohl, was diese zwei Jahrzehnte für die Verfeinerung und die allmählich heranreifende Selbständigkeit der französischen Prosa bewirkt haben, dafür ist sie jedoch nicht so energisch und scharf wie die erste Fassung. Diese schon beweist, daß der markante Reformator auch ein großer Künstler des Wortes war. Wie bei Rabelais, dessen oratorischen und rhetorischen Partien seines Werkes Calvins Darstellung überhaupt nahe verwandt ist, variiert sein Stil je nach Stimmung und Gehalt des Stoffes. So sind die Teile, die wenig Angriffspunkte und Gelegenheit zur Polemik enthalten, im ganzen ruhiger, einfacher und maßvoller gehalten als andere, in denen er sich mit seinen Gegnern auseinanderzusetzen hat, und wiederum sind die heftigen Ausbrüche in der späteren Version häufiger anzutreffen als in der ersteren. Den stärksten Eindruck vermitteln die Partien, in denen er seine Lieblingsthesen, so z. B. die von der Verdorbenheit der menschlichen Natur, verficht. Hier, wo sein heißes, leidenschaftliches Herz am meisten mitspricht, meißelt er die Sätze zu ingrimmigen, jeden Widerspruch von vornherein niederwerfenden Axiomen von fanatischer Wucht, durch die den Gläubigen immer von neuem die finster-harte Überzeugung von der menschlichen Unvollkommenheit eingehämmert wird. Aber stets bindet und verknüpft die ordnende Raison die Gedankengänge in logischer Klarheit. Dieser ausgesprochene Sinn für Eindeutigkeit und Systematik hindert ihn auch, der allzu fließenden und in die Weite zerflatternden lateinischen Periodisierung zu erhebliche Zugeständnisse zu machen; seine Syntax ist nachgewiesenermaßen verständlicher als die 100 Jahre spätere des Descartes. Daher auch endlich seine Kunst, das Wesentliche plastisch herauszuheben, durch Vermeidung alles Nebensächlichen, durch geschickte Gruppierung aller Satzglieder. Und das dem schönheitsfeindlichen Eiferer verliehene Gefühl für Harmonie und Klangwirkung zwingt ihn schließlich, mit Bewußtsein melodiöse Musik in seinen Stil zu bannen, durch feingliedernde Variation von Vokal und Konsonant, Rhythmus der Worte, durch Anwendung malerischer Vergleiche und Bilder — ein Resultat, das allerdings in nicht unwesentlichem Maße dadurch erreicht wurde, daß der bereits durch seine Predigertätigkeit auf formale Effekte bedachte Verfasser sein Werk diktiert hat.

Calvins Werk bildet den Ausgang für eine weitere Entwicklung: es bezeichnet den Anfang einer Schnittlinie, welche die französische Prosa durch das 16. Jahrhundert zieht, in deren Mitte

Amyot mit seiner Plutarchübersetzung, und an deren Ende Montaigne steht. Die Antike hat bei dieser Evolution in doppeltem Sinne Pate gestanden; als Formbasis, auf der die französische Kunst sich aufbaut, aber auch nach dem philosophischen Anschauungsgehalt. Nicht nur Amyot und Montaigne, auch Calvin ist Psychologe und Moralist; alle drei gehen von der direkten Beobachtung des Menschen aus, suchen sein Wesen zu ergründen, aber sie halten sich nicht bei ertragloser metaphysischer Spekulation auf, sondern bemühen sich, sichere Regeln für das Leben, für die Praxis festzulegen; deshalb ist Calvins Nachwirkung umgekehrt ohne Bedeutung für die theoretisch-spekulative Theologie geblieben.

In der Frage der Weltanschauung blieb Calvin isoliert inmitten der rauschenden Lebensfreudigkeit seiner Zeit. Die finstere Härte seiner Lehre stieß mehr ab, als daß sie anzog, und die Reformation hat sich nicht zum unwesentlichen Teil aus diesem Grunde in Frankreich nicht durchsetzen können. Der echte, seit altersher dem französischen Wesen immanente esprit gaulois, der ihm fernliegt, hat zu gleicher Zeit seinen extremsten Ausdruck gefunden in Calvins Antipoden, der ebenfalls der französischen Prosa, auf seine Weise, neue Wege wies und zugleich die bisherige traditionelle Erzählungsliteratur überwand: François Rabelais.

Der 1494 zu Chinon oder wahrscheinlicher auf dem Weingut La Devinière seines Vaters in der Nähe von Chinon geborene Verfasser des Gargantua und Pantagruel war zunächst jahrelang, aber nicht mit dem Herzen, Mönch. Frühzeitige Begeisterung für humanistische Studien (er liest schon als Mönch im Franziskanerkloster Fontenay-le-Comte u. a. Plato und korrespondiert mit Budé) veranlaßt ihn, zumal seine humanistischen Neigungen Anstoß erregen, erst Benediktinermönch, dann Weltgeistlicher und endlich Mediziner zu werden; 1531 hält er Vorlesungen über Hippokrates und Galen an der Universität Montpellier. Von 1532 an wird Lyon, diese an kultureller Größe mit Paris wetteifernde Metropole der italienischen Renaissance in Frankreich, bedeutsam für seine weitere Entwicklung. Er ist dort als Arzt am Stadtkrankenhaus tätig und gewinnt in den literarisch hochkultivierten Kreisen der Stadt verstärktes Interesse für literarische Bestrebungen. Mit medizinischen und juristischen Abhandlungen beginnt er; dann mag die Freude an derber Komik ihn bestimmt haben, an der Publikation eines der beliebten volkstümlichen Schwankbüchlein der Zeit, Les grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua, mitzuarbeiten, und er selbst wird schließlich zu selbständiger Publikation angeregt: bereits 1532 erscheint zur Lyoner Herbstmesse der Pantagruel (Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roi des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua composé nouvellement par maître Alcofrybas Nasier), in dem er die romanhafte Geschichte des Pantagruel, des von ihm erfundenen Sohnes des in der Volkstradition beliebten Riesen Gargantua, darlegt. Guter Erfolg des Buches und die Freude an derartigen Schöpfungen regen ihn an, schon 1533 eine Fortsetzung in ähnlichem Stil und gleicher Komposition zu schreiben, in der er die Vorgeschichte des Gargantua selbst, mit einiger Anlehnung an die Chroniques bietet (ed. 1534). Von etwa 1534 ab verläuft sein Leben erneut unstet; rastlose Wißbegierde und Erkenntnisfreudigkeit auf der einen, andererseits der Zwang sich vor den Angriffen seiner Gegner, insbesondere der Sorbonne, zu schützen, deren Zorn er sich durch seine Invektiven und durch die unverkennbar proevangelische Gesinnung seines Buches erregt hatte, bestimmen ihn zum Aufenthalt an anderen Orten und Reisen in die Fremde, von denen drei Romreisen (1534, 1535, 1548) sein Interesse des gelehrten Humanisten für die antiken Altertümer befriedigten. Die weiteren Fortsetzungen seines Buches (l. III. 1546; l. IV. zum Teil 1548, vollständig 1552) sind durch zeitgenössische kulturelle wie literarische Fragen angeregt, während zugleich die Satire auf die Mißstände der Zeit (Theologie, Jurisprudenz, Erziehung usw.) sich breiter macht und mehrfache Verurteilung seines Werkes durch die alten konservativen Parteien Sorbonne, Parlament, Mönchstum (Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris 1549) und auch Calvin (De scandalis 1550) hervorruft. Doch konnte er sich gerade in den letzten 3—4 Jahren einigermaßen königlicher Gunst und eine Zeitlang Einnahmen der Pfründe von Meudon bei Paris erfreuen; 1553 dürfte er gestorben sein. Erst nach seinem Tode, 1562, erschienen die ersten 16 Kapitel des 5. Buches unter dem Titel L'Ile sonnante, 1564 das Ganze. Daß dieser posthume Teil auch nur in seinen Grundzügen Rabelais als Verfasser hat, ist wahrscheinlich, aber immer noch nicht mit absoluter Sicherheit entschieden; bestimmt gehört ihm aber die endgültige Fassung, wie sie jetzt vorliegt, nicht an. Der bisher gutmütig spöttische und humoristische Ton ist hier in bissige Satire voll schärfster Angriffe verhärtet worden.

Wie Calvin noch im Mittelalter stecken bleibt dadurch, daß er den Menschen in eine festgefügte sein Leben bestimmende Civitas Dei bannt, aber über dieses hinausgeht durch die direkte Betrachtung des Menschen nach antikem Vorbild, so ist auch Rabelais zu einem guten Teil noch Kind des Mittelalters, so sehr er auch in anderer Beziehung der Renaissance angehört. Diese Duplizität macht sich auf Schritt und Tritt in seinem Werke fühlbar. Rabelais knüpft an die zu seiner Zeit beliebten schwankmäßigen Volksbücher an, die irgendwelchen mit dem alten Epos zusammenhängenden Stoff behandeln (so die Chroniques mit der Artus- und Merlinsage). Im Sinne dieser Übergangsdenkmäler, in denen sich mit der Freude an älterem Erzählungsgut Satire auf die Ritterromane paart, beginnt Rabelais seinen Roman, und es ist ganz die Methode des alten Epos, wenn er dann an die Geschichte seines Helden Pantagruel den ähnlich anmutenden Lebensroman seines Vaters Gargantua anfügt. Aber schon hier sprengt er den Rahmen, indem er einmal eine Reihe neuer Figuren mit dem Kern verbindet, von denen der listenreiche Lump Panurge bald so in den Vordergrund tritt, daß er die Hauptgestalt wird, andererseits außer einer Anzahl tollkomischer Erlebnisse vor allem auch seriöse, durch den humanistischen Renaissancegeist bedingte Probleme (Frage der Erziehung, Lebensideal der Abtei Thélème usw.) hineinbaut. Literarische Vorbilder haben mitgearbeitet, außer der Chronique italienische Autoren, vor allem Folengo mit seinen Riesen, Spitzbuben und wüstes latinoitalisches Sprachgut enthaltenden Macaroneæ. Dazu treten Erinnerungen an heimatliche, lokale Verhältnisse (z. B. in der Guerre Picrochole), die er unter ziemlich undurchsichtigem Namenschleier, den sorgfältige Philologenarbeit jetzt gelüftet hat, mit der ihm eigenen starken Impressionsfähigkeit lebendig widerspiegelt. Schon in den ersten beiden Büchern erweitert er ferner die ursprüngliche Rittertravestie zur handfesten Satire; was ihm wider die Natur dünkt, nimmt er aufs Korn, vor allem die Sorbonne mit ihrer hartnäckigen scholastischen Pedanterie (Janotus de Bragmardo, Bibliothek von St. Victor usw.). Erst recht erscheint das Urbild erweitert und vertieft durch die folgenden Bücher, deren Publikation nach mehr als einem Dutzend Jahren erfolgt. Noch ist Rabelais der alte Freund gesunden, derben Humors und folgt auch weiterhin, bis zum Schluß, seiner Devise: Mieux est de ris que de larmes écrire, pour ce que rire est le propre de l'homme, aber mit der alten Stoffvorlage begnügt er sich nicht mehr: jetzt sind es zeitgenössische Fragen, die den Wissensdurstigen anregen. Das 3. Buch mit der Kernfrage, ob Panurge heiraten solle oder nicht, ist Rabelais' Beitrag im negativen Sinne zu der augenblicklich alle gebildeten Kreise interessierenden Querelle des femmes; Buch IV und V, die Fahrt seiner Helden zum Orakel der Dive Bouteille, durch welches Panurge endgültige Antwort erhalten soll, sind nichts anderes als der Niederschlag des außerordentlichen Interesses Rabelais' für die zeitgenössischen Entdeckungsfahrten. Zu gleicher Zeit bietet ihm das Motiv


Pantagruel.
Les horribles et espouēta-
bles faictz & prouesses du tresrenōme
Pantagruel Roy des Dipsodes/
filz du grand geāt Gargan-
tua/Cōposez nouuelle-
ment par maistre
Alcofrybas
Nasier.
On les vend a Lyon en la maison
de Claude nourry/dict le Prince
pres nostre dame de Confort.

165. Titelblatt der ersten Ausgabe des Pantagruel von Rabelais.
(Nach Bibliographie Rabelaisienne.)

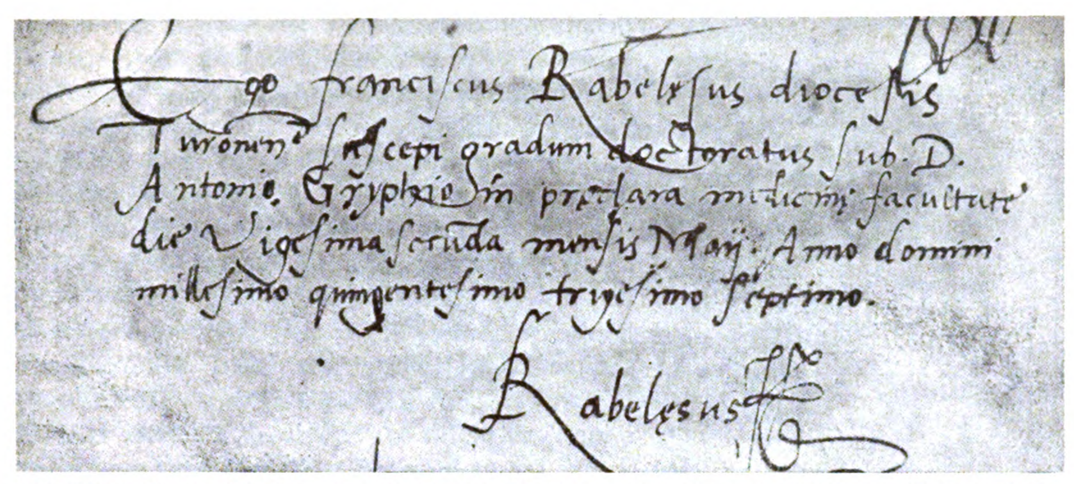
der Reise nach fernen Ländern, Inseln und Völkerschaften willkommenen Anlaß, abermals unter phantastischem Schleier mit besonderer Wucht alle ihm zuwideren menschlichen Unsinnigkeiten und Mißstände zu verspotten. Die Lösung der Frage, um derentwillen sie die beschwerliche Reise unternehmen, durch das Wort „Trinc", faßt noch einmal in konzentrierter Kraft die gesamte Weltanschauung Rabelais' in der bis zuletzt halb komischen, halb ernsten Darstellungsform zusammen; „Trinc" bedeutet nicht nur den fröhlichen Lebensgenuß, sondern in tiefem Renaissancegeist: den Erkenntnisdurst durch unermüdliche Geistesarbeit löschen!

So hat Rabelais aus dem bescheidenen Anfang einer an die Tradition anknüpfenden Erzählung von den durch Komik gewürzten Lebensverhältnissen der volkstümlichen Riesengestalten allmählich den ersten gewaltigen, alle wesehtlichen zeitgenössischen Probleme behandelnden Bildungsroman gestaltet. Durch längere Zeitläufe im einzelnen getrennt, von den verschiedensten Tendenzen und Gedankenbahnen bestimmt, konnte er in dieser Heterogenität seiner Elemente keine einheitliche, systematische Komposition ergeben. Aber doch ist dieses scheinbar so uneinheitliche Werk durch eine Einheit gebunden: der gleiche, sprunghafte, groteske Komik mit tiefem Ernst verbindende lebensprühende Geist gibt dem Ganzen seine einzigartige Prägung. Diese Einheitlichkeit wird auch nicht durch die Duplizität seines Wesens gestört, die uns gerade ihn als Typus der Vorrenaissance erscheinen läßt. Mittelalterlich-mönchisch wirkt er durch seine geringschätzige Stellung zur Frau, durch seine besonders in den letzten Abschnitten nicht selten ins Allegorische überschlagenden satirischen Symbolgestalten; scholastisch mutet — trotz seines ehrlichen Abscheus vor der Pedanterie der Scholastik — seine Erziehungsmethode an mit ihrer Gedächtnisanspannung und Fernhalten aller schriftlichen Übungen; und seine gewiß von neuen Idealen erfüllte und erdachte Abtei Thélème ist in ihrem Bau ein Renaissanceschloß der Übergangsperiode, in ihrer Einrichtung aber ein Kloster. Auch bei ihm, dem Geistesverwandten Villons, den er zusammen mit Pathelin besonders hochschätzt, erscheint so manches wie ein Zeichen noch lebendiger Spätgotik, nicht zum wenigsten der auffallende „gotische Humor", mit seiner ausgesprochenen Tendenz zum Grobmateriellen und Derben, die sich mit echtem esprit gaulois verbindende urwüchsige Unanständigkeit, die an naiver Frechheit mit der der mittelalterlichen Fabliaux und Farcen wetteifert, übrigens einer stark benutzten Quelle für sein Buch.

Auf der anderen Seite aber zerbricht Rabelais in wesentlichen Fragen, besonders der Weltanschauung, kraftvoll die Ketten, mit denen das Mittelalter den Menschen gebunden hatte. Echten Renaissancegeist atmet seine Anbetung der Natur, die ungeheure Freude am irdischen Leben mit all seinen Genüssen sinnlicher wie geistiger Art; sein unermüdlicher Kampf gegen alle vernunftwidrige Askese, seine Angriffe auf alle veralteten und verstaubten Institutionen, diese Hemmnisse jedweden Fortschritts, vor allem endlich seine kirchlich-dogmatische Ungläubigkeit. Ob wir freilich, nach Abel Lefrancs letzten Untersuchungen, in ihm den größten Ungläubigen seiner Zeit erblicken dürfen, der in seinem extremen Materialismus, ein unmittelbarer Schüler des Lukrez, unter glänzend geschicktem Schleier selbst die heiligsten Lehren des Christentums verspottet hat, bleibt sehr zweifelhaft. Wie fortschrittlich immerhin seine Gedankenwelt war, beweist noch das — bei aller scholastisch wirkenden Methodik — unter stärkstem antikem Einfluß gebildete, durchaus neuzeitliche Erziehungssystem, in welchem er eine Vereinigung der moralisch-intellektuellen mit der physischen Kultur, mit geschickter Anpassung an das praktische Leben, und eine nach ärztlichen Vorschriften geregelte Lebenshaltung befürwortet. Das ideale, freie und kulturell auf der Höhe stehende Leben, wie er es sich in seiner Abtei Thélème vorstellte, bildet mit seiner Devise „Fais ce que vouldras", und



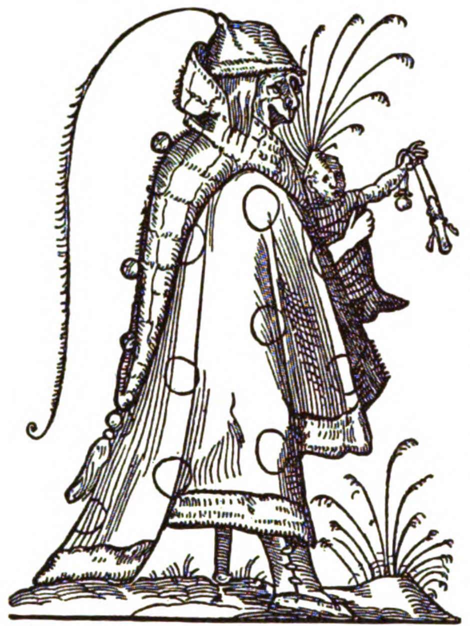
François Rabelais, Gemälde eines unbekannten Meisters um 1550
Genf, Bibliothek


Ego franciscus Rabelesus diocesis
Turonensis recepi gradum doctoratus sub D.
Antonio Gryphio in preclara medicine facultate
die vigesima secunda mensis Maii. Anno domini
millesimo quingentesimo trigesimo septimo.
Rabelesus

166. Eigenhändige Urkunde Rabelais' über die Erlangung seiner medizinischen Doktorwürde.
(Nach Lanson, Histoire de la littérature française.)

dem edlen Bildungsepikureismus, der hier gepflegt wird, die Krönung seines mittelalterlich-christlicher Weltanschauung diametral entgegengesetzten Naturalismus, der an die angeborene Güte der menschlichen Natur unbedingt glaubte.

Der gesamte aus soviel heterogenen Elementen zusammengesetzte Stoff seines Werkes ist nun in eine durchaus homogene Gewandung gekleidet. Auch in der künstlerischen Gestaltung tritt der gleiche Dualismus unverkennbar hervor. Der Humanist Rabelais ist, wie heftig er auch gegen die üble Lateinschinderei (II 6 écolier Limousin) angekämpft hat, von der latinisierenden Strömung, von der alle Schriftsteller seiner Zeit sich ergreifen ließen, mächtig gepackt worden, und lateinische wie griechische Wortübernahme, Latinismen der Syntax finden sich auf Schritt und Tritt, wobei die Lust an der Wortkomik ihn oft zu höchst drolligen Neubildungen inspiriert. Auch hat er mit vollen Händen in dem ungeheuren Schatz der antiken Autoren gewühlt, eine Unmenge Anekdoten, Kuriositäten und Sentenzen daraus gezogen und allenthalben verstreut. Aber von dem künstlerischen Gehalt, der Schönheit der alten Sprachen, geschweige denn von der klassischen Schönheit im allgemeinen (Architektur, Bildhauerei) hat er kaum einen Hauch verspürt. Wie er einst während seiner Romreise das Land der klassischen Sehnsucht weit mehr mit dem Auge des wißbegierigen Gelehrten als des Künstlers ansah, so stand er auch der Sprache und Literatur der Alten gegenüber. Nur in einem Punkte hat er bei diesen, nach echter Humanistenweise, für seinen Stil eine Anleihe gemacht: in den Briefen und getragenen Ansprachen ahmt er bewußt den ciceronianischen Stil nach, als vornehmsten Ausdruck ernster Feierlichkeit. Aber es ist bezeichnend, daß er Calvins Fähigkeit nicht erreicht: diese Adaption war ein seinem Wesen feindlicher Zwang. Denn der Urgrund auch seines Künstlertums ist der lyrisch schranken- und fessellos einhertollende, übermütige esprit gaulois in der extremsten Ausgestaltung. Schon die ganze lose, von Augenblickseinfällen bestimmte Komposition seines Werkes zeugt davon; nicht die Spur eines geordneten, ruhigen, harmonischen Aufbaues, klassisch schöner Symmetrie ist anzutreffen. Wieder wird man auch hierbei an gewisse Merkmale der Spätgotik erinnert: die gleichmäßig tektonisch-struktive Gliederung wird vernachlässigt, der Nachdruck auf malerisch-spielende Verzierung des einzelnen gelegt. Im pittoresken Ausbau des einzelnen Wortes und der einzelnen Satzglieder hat Rabelais das denkbar Mögliche geleistet. Wahllos schöpft er zu diesem Zweck in dem alten überlieferten



167. Karikatur aus dem 1565 in Paris erschienenen Werk „Les songes drôlatiques de Pantagruel".
(Die 120 Illustrationen dieses Werkes im Stil der obigen sollen auf die Erfindung Rabelais' zurückgehen.)

Schatz der französischen Mundarten, der Künste und Wissenschaften, der Technik und des Handwerks, ja auch in ausländischen Sprachen; bildet die tollsten und kühnsten neuen Wörter voll übermütiger Laune, häuft in überschäumender Freude am Wort die fabelhaftesten Synonymen, Metaphern, Alliterationen aneinander und schafft so eine Sprache, die man mit Recht einem Orchester verglichen hat. An farbigen Bildern und trefflichen Vergleichen, die auf eine außergewöhnliche Naturbetrachtung schließen lassen, ist er von keinem französischen Dichter wieder übertroffen worden, auch nicht in der Fähigkeit der Wortbildung. Hier zumal feiert seine Vorliebe für das Komische, Groteske und Burleske wahre Triumphe; man wird bei diesen unzähligen Bildungen am ehesten an die Grimassen des alten Gargouilles erinnert, in denen der mittelalterliche Humor im Baustil sich austobt. In all dieser fröhlichen schöpferischen Gestaltungskraft offenbart sich immer wieder nur die rastlose, energische Lebensaktivität, die diesen Dichter beseelte; auch die Sprachkunst seines Werkes wurde in erster Linie durch seine ungeheure Lebendigkeit bestimmt. So ist es zu erklären, daß er sich gar nicht Zeit nimmt, die einzelnen Charaktere seiner Persönlichkeiten in plastischer Tiefe bis ins kleinste auszuarbeiten, sondern sich mit skizzenhafter Darstellung begnügt, die nun freilich in ihrer Schärfe abermals auf eine glänzende Menschenbeobachtung schließen läßt. Und weiter verstehen wir es aus dieser Anlage heraus, wenn er uns seine Gestalten in ihrer Lebensarbeit nicht durch langatmige Beschreibungen lebendig zu machen sucht, sondern durch Tätigkeit, und am liebsten durch die Tätigkeit des Wortes, also in Dialogen und Diskursen, durch deren glänzend variierte Eigenart die einzelnen Individuen am ehesten versinnlicht werden—zwei Drittel seines Werkes werden durch Rede und Gegenrede gebildet! Angesichts dieser Lebendigkeit Rabelais' leuchtet es ein, daß auch er dieses nicht stillschweigend und geruhsam niedergeschrieben, sondern mit höchstem Genusse an der Klangfülle des Wortes in die Feder diktiert hat.

Die französische Sprache hat er mit seinem Roman um ein Werk bereichert, aus dem sie nicht nur über 600 Worte adaptierte, sondern das vor allem dartut, welche Schätze im alten nationalen Fond lagen. Der wesentlichste Zug dieses nationalen Elementes, die fröhlich lebendige, farbige bis überschäumende Beweglichkeit war aber vor allem schuld daran, daß die französische Renaissance vielfach ein anderes Bild aufweist als ihre italienische Vorgängerin, an deren klassisch ruhige und reine Schönheit sie nicht heranreicht.

Rabelais fand eine beträchtlich große Zahl Nachfolger. Aber keinem gelang es, das geniale Vorbild nur annähernd zu erreichen; allenfalls vermochten sie ihm einzelne Sonderzüge abzulauschen. An Kraft des geistigen Gehaltes und an Macht seines lyrischen Schwunges kam ihm keiner gleich. Aber die allgemeine Freude am Erzählen steigt, zum Teil unter seiner, zum Teil auch unter der Einwirkung italienischer und spanischer Werke in den beiden Jahrzehnten 1530—1550 gewaltig empor. Der Ströme sind gar viele, und so ist vorderhand von einer Einheitlichkeit nichts zu spüren; das Gesamtbild stellt sich vielmehr in bunter Farbigkeit

dar. Frühzeitig treten jetzt die verschiedenen typischen Gattungen der Erzählungskunst, zunächst nicht immer völlig scharf geschieden, in Erscheinung: zum Roman gesellt sich die Novelle, zu dieser schwankartige, manchmal auch belehrende kleinere Erzählungen, und alsbald machen sich hier die seit altersher vorhandenen Gegensätze wieder fühlbar: idealistische, ritterlich-höfische zum Sentimentalen neigende Stimmung hebt sich deutlich ab von realistischer, mehr bürgerlicher, oft derbkomischer bis frivoler Auffassung.

So uneinheitlich und buntfarbig das Bild der Erzählungsliteratur nach Stoff und Gattungen sich darstellt, so ungleichmäßig erscheint auch der künstlerische Wert der einzelnen Sammlungen. Provinziell holperig mutet der Grand Parangon des Nouvelles Nouvelles (1536) des Sattlers Nicolas von Troyes an, meist obszön gefärbte Geschichten, die der unter Rabelais' Einwirkung stehende Verfasser vielfach aus früheren Quellen wie den Cent Nouvelles Nouvelles und Boccaccio übernommen hat. Die gleiche Frühzeit weist aber nur wenige Jahre später ein Meisterwerk novellistisch-anekdotenhafter Darstellungskunst auf in den Nouvelles Recreations et Joyeux Devis des feingebildeten Bonaventure Desperiers. Seine schwankartigen Geschichtchen wurden erst 1558 nach seinem Tode publiziert, aber schon Anfang der vierziger Jahre abgefaßt als letztes Werk des von humanistischem Geist durchtränkten Verfassers, der längere Zeit in Diensten der Königin Margarethe von Navarra stand und etwa 1543 durch Selbstmord endete. Neben einer Reihe im Stile Marots geschriebenen Poesien ist Desperiers noch bekannt als feinsinniger Übersetzer des Platonischen Lysis und Autor des eigenartigen Cymbalum Mundi (1537), eines Lukian nachgebildeten Dialogwerkes, über dessen wahre Bedeutung als religiöser Satire harmloser oder sehr gefährlicher Art noch heute die Meinungen auseinandergehen. Die Nouvelles Recreations verraten, wie das Cymbalum, nicht allein in stilistischen Einzelheiten (asynthetische Aneinanderhäufungen von Synonymen) Rabelais' Einfluß, sondern lassen vor allem ein gut Teil seines Geistes verspüren: zum fröhlichen Lachen, bene vivere et laetari bekennt sich auch ihr Verfasser. Aber freilich ist dieses Lachen weit entfernt von dem urgewaltigen und überschäumenden Gelächter Rabelais'; es erklingt behaglich gedämpft, leichter und feiner, mehr dem heiter graziösen Spiel Marots vergleichbar. Auch in der Form erscheint diesem Desperiers eher verwandt als Rabelais; es sind alles anmutig und knapp gefaßte Geschichtchen, von einer kristallenen Klarheit und Schlichtheit, die an die besten Novellisten Frankreichs wie Maupassant erinnert. Eine Anzahl von ihnen sind auch durch andere Novellensammlungen vorher und nachher bekannt, aber geschöpft hat sie Desperiers alle aus der lebendigen mündlichen Überlieferung des Volkes. Er hat überhaupt eine gewisse Neigung für volkstümliches, bodenständiges Gut, für Land und Leute der einzelnen Provinzen, für das Volkslied; sie geht so weit, daß er gelegentlich idiomatische Spracheigentümlichkeiten



168. Titelblatt der Ausgabe des Pantagruel v. J. 1537.

Der Holzschnitt stellt Panurge mit der „Dive Bouteille“ dar (s. S. 235).

wiederzugeben versucht. Diesem realistischen Zug, den eine zweifellos hervorragende Gabe der Beobachtung und rascher, scharfer Impressionsfähigkeit unterstützt, verdanken wir die treffliche nüancierte Wiedergabe der lebendigen Rede seiner im übrigen nur skizzenhaft behandelten Persönlichkeiten. Satire auf einzelne Klassen, wie die Mönche, daneben Juristen und Ärzte findet sich mehrfach, dagegen fehlen eigentliche Liebesgeschichten. Der Grundzug aber ist ein harmloser, nicht selten auch derber Humor und eine naive Freude am Wortwitz und Spiel, auf dem eine Reihe Erzählungen überhaupt beruhen. Die heitere Lebendigkeit und Natürlichkeit der Darstellung, die schalkhaften, gelegentlich etwas banalen Selbstverbesserungen, die scherzhaften, leicht reflektorisch gehaltenen Bemerkungen an den Leser verdeutlichen die innere freudige Anteilnahme des Autors und lassen abermals diese Geschichten wie direkt gesprochen, wie lebendigen Vortrag erscheinen.

Eine gewisse Ähnlichkeit dazu bieten des bretonischen Rechtsgelehrten Noël du Fail (1520—1591) „Propos Rustiques" (1547). Pantagruelische Heiterkeit verbindet sich hier mit sattem Epikureismus und offenkundiger Sympathie zu dem gesunden, derben Bauernvolk, in deren Milieu der Verfasser seine Geschichten verlegt. Zu ihnen erhielt er auch durch bekannte literarische Vorbilder (Antike und Guevara) Anregung. Mit der einheitlichen Grundstimmung hält die uneinheitliche Anlage nicht stand. Rabelais' Stil wird in Äußerlichkeiten ohne Kraft nachgeahmt; die oft dunkle, sprunghafte, unzusammenhängende Schreibweise verrät Mangel an Gestaltungsfähigkeit. Seine Bauernfiguren sind meist echt und recht gesehen, aber durch die übertrieben hohe Geistigkeit, die er ihnen andichtet, in ein unnatürliches Licht gerückt. Von späteren Werken des Verfassers wird noch die Rede sein.

In eine andere, erheblich verfeinerte und vertiefte Welt führt uns das bedeutendste Novellenwerk des Jahrhunderts, das neben Rabelais in der Erzählungsliteratur einen Ehrenplatz behauptet: der Heptameron der Margarethe von Navarra.

Marguerite d'Angoulême erblickte 1492, also zwei Jahre früher als ihr königlicher Bruder Franz I. das Licht der Welt. Ihre Eltern ließen ihr eine beachtenswert sorgfältige Erziehung angedeihen; außer in mehreren Sprachen (Französisch, Italienisch, Spanisch, Latein und Hebräisch) erhielt sie sorgfältigen Unterricht in antiker Philosophie; besonders Plato wurde ihr durch Simon Sylvius nahegebracht. Von tieferer, inniger Religiosität, aber jedem rigorosen Dogmatismus abgeneigt, stand sie der evangelischen Bewegung wohlwollend gegenüber, beschützte ihre Jünger und verband in ihrer warmen Neigung zur Mystik, in deren Wesen (Nikolaus von Cusa) sie tief durch den Bischof Briçonnet eingeführt worden war, christlichen Glauben und Platonismus zu einer stark gefühlsmäßigen Religion, von der ihre zahlreichen Poesien beredtes Zeugnis ablegen. Nach einer Reihe schwerer Lebensenttäuschungen warf sich die mit Heinrich von Navarra verheiratete Fürstin um 1540 der platonischen Bewegung endgültig in die Arme, die unter ihren Auspizien einen außerordentlichen Aufschwung nahm. Ihr Hof bildete neben dem königlichen Hof den Mittelpunkt für eine von renaissancefreudigen Hoffnungen erfüllte geistig hochstehende Gesellschaft, und zugleich ein Asyl für alle Anhänger einer fortschrittlich gerichteten Ideenwelt, die sie in zahllosen Gedichten und Widmungen enthusiastisch feierten.

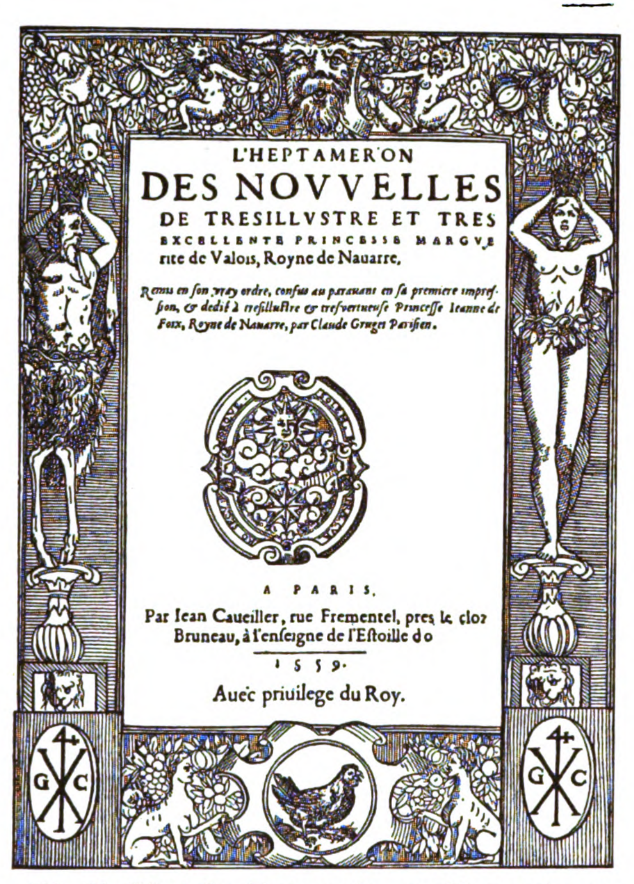
Der Heptameron, der erst neun Jahre nach dem Tode der Margarethe 1558 zunächst unter dem Titel „Histoire des amants fortunés" von Pierre Boistuau publiziert wurde, versinnbildlicht uns am deutlichsten die italienische Einwirkung auf die vornehme Hofgesellschaft. Das Werk erweist sich offenkundig als eine direkte Nachahmung Boccaccios, mit dem Unterschiede, daß es statt bis zu einem Dekameron nur zu einem Heptameron gedieh. Antoine Le Maçon, der 1545 die französische Übersetzung des Dekameron publizierte und Margarethe widmete, hatte ihr die ersten Novellen um 1540 vorgelesen; um diese Zeit mag in ihr der Plan gereift sein, hundert nicht zusammenhängende Erzählungen in einer Sammlung zu vereinen. Wie dort, so umschließt diese hier ein hübscher Rahmen, den Margarethe selbständig geschaffen

hat. Fünf Herren und fünf Damen der Hofgesellschaft suchen sich in einer Abtei der Pyrenäen, wo sie durch schwere Unwetter zurückgehalten werden, durch Geschichtenerzählen die Zeit zu vertreiben. Im Unterschiede zu Desperiers handelt es sich dabei fast durchweg, neben einigen schwankartigen Erzählungen, um Liebesgeschichten der verschiedensten Prägung. Eine Anzahl davon sind traditionelles Gut (Dekameron, Cent N. N. usw.); die meisten aber wahre Erlebnisse der jüngsten Vergangenheit, die sich in Margarethe bekannten Hofkreisen ereignet haben. Die von den Fabliaux her gewohnte teils derb brutale, teils frech frivole Auffassung der erotischen Probleme bricht auch hier mannigfach durch und wirft damit ein interessantes Licht auf das kulturelle Niveau der vornehmsten Kreise der Zeit; aber als ein Fortschritt muß es angesehen werden, daß einer Reihe Novellen auch tragische, rührende und sentimentale Töne beigemischt sind mit offenbarer „moralischer" Tendenz — die erstmalige deutliche Einwirkung einer subtileren Auffassung durch eine hochgebildete Frau. Der gleiche Zug bewußter Verfeinerung äußert sich weiter darin, daß die Form fast ausnahmslos dezent bleibt und direkte Derbheiten und vulgäre Rohheiten vermieden werden. Und wenn man auch noch nicht von einer gleichmäßigen psychologischen Behandlung der Erzählung und auch nicht von so gut durchgeführter Charakteristik wie im Dekameron reden kann, so ist doch wenigstens das Streben nach psychologischer Motivierung unverkennbar. Die psychologische Einfühlungskunst und Sensibilität Margarethes offenbart sich noch klarer in der weiteren Neuheit, die ihr Werk auch gegenüber Boccaccio aufweist: in den längeren Diskussionen der zehn Erzähler über den eben behandelten Stoff am Ende jeder Novelle. Dadurch, daß diese als bekannte Persönlichkeiten aus der Umgebung der Margarethe, die selbst zusammen mit ihrem Gatten unter den Namen Parlamente und Hircan auftritt, identifiziert worden sind, haben sie besonderes Interesse erlangt: in ihnen spiegelt sich der Charakter der Hofgesellschaft um die Königin wieder, und gerade in dieser Charakteristik offenbart sich die Kunst der Verfasserin. Jede der zehn Persönlichkeiten wird uns nahegebracht als Individualität durch die Art ihrer Redeweise, die aus ihr erklingende Lebensanschauung; aber fast jede Gestalt gewinnt durch die zugleich allgemeinen Züge den Charakter eines Typus, vom frivolen Skeptiker (Hircan) bis zum platonisch enthusiastischen Liebhaber (Dagoucin), von der erhabenen Idealistin (Parlamente) zur lustigen oberflächlichen Hofdame



169. Margarethe von Navarra. Gemälde von François Clouet. (†1572.) Chantilly, Museum.

(Nomerfide). Und hier, wo Margarethe sich an dem lebendigen Quell ihrer eigenen Umgebung speist, vermag sie ihren Persönlichkeiten Leben und Bewegung einzuflößen und eine Frische und Nüancierung der Kunst in die Darstellung, besonders des Dialogs, zu bringen, welche die eigentlichen Novellen meist vermissen lassen. Auch in der ernsten Behandlung der moralphilosophischen Probleme genügt ihr Stil allen Anforderungen; ja hier, wo ihre eigenste persönliche Empfindung und eine sorgfältig seit Jahren geschulte Geistigkeit zu Worte kommen, findet sie eine Ausdrucksfeinheit von fast klassisch anmutender Kraft und Reinheit. Es ist vor allem die über das Sensuelle sich erhebende platonische Liebesauffassung, die für sie hier wie in ihren Poesien ihr großes Erlebnis bedeutet.



L'HEPTAMERON
DES NOVVELLES
DE TRESILLVSTRE ET TRES
EXCELLENTE PRINCESSE MARGVE
rite de Valois, Royne de Nauarre.

Remis en son vray ordre, confus au parauant en sa premiere impression, & dedié à tresillustre & tresvertueuse Princesse Ieanne de Foix, Royne de Nauarre, par Claude Gruget Parisien.

A PARIS.
Par Iean Caueiller, rue Frementel, pres le cloz Bruneau, à l'enseigne de l'Estoille d'or
1559.
Auec priuilege du Roy.

170. Titelblatt der Erstausgabe von Margarethe von Navarras „Heptameron".
Umrahmende Holzschnittbordüre im Stil der Schule von Fontainebleau.

Demgegenüber fällt ihre Darstellungskunst der eigentlichen Novellen etwas ab. Sie ist noch ziemlich weit entfernt von Boccaccios feingliedernder, in dramatischem Aufbau zu einem Höhepunkt strebender Kunst; oft wird sie zu weitschweifig, umgibt den Kern noch mit zuviel nebensächlichem Beiwerk, vermag noch nicht recht das Bedeutsame genügend herauszuheben — es verläuft fast alles in einem sich lang ziehenden Flusse, dem eine gewisse Rhythmik nicht abzustreiten ist, aber eine Rhythmik, die in ihrer geschwätzigen Breite und Periodisierung zwar wohl wieder an Boccaccio gemahnt, dessen kraftvoll und geschickt durchgeführte Latinität sie aber zu schwächlich nachbildet, als daß die Erzählung nicht manchmal etwas monotonen Charakter erhielte.

Der im Heptameron leise zu Tage tretende Sinn für Sentimentalität beginnt bereits in dieser Frühepoche auch weiterhin Wurzeln zu schlagen. Hierbei sind wieder Ströme aus Italien, wo das gefühlsmäßige Element schon seit langem, zumal im Petrarkismus, Triumphe feiert, herübergeflossen. Dies gilt vor allem von der 1532 ins Französische übersetzten Fiammetta Boccaccios, die von Wichtigkeit wurde für den ersten französischen Roman mit ausgeprägt sentimentalem Anstrich: Les angoisses douloureuses qui procedent d'amour, als deren Verfasser wieder eine Dame, Hélisenne de Crenne, figuriert.

Dieser zugleich erste autobiographische französische Roman (1538) ist zwar noch ziemlich schwerfällig, aber gefühlswarm und weniger literarisch als Fiammetta; er weist im 2. und 3. Teile das andere Merkmal auf, das in dieser Zeit erneut zum Leben erweckt wird, und das in inniger Gemeinschaft mit der Sentimentalität die Evolution des idealistischen Romans bezeichnen



171. Holzschnitt in der Erstausgabe des von Herberay des Essarts ins Französische übersetzten, spanischen Amadisromans.

sollte: die Vorliebe für das Ritterwesen, den esprit chevaleresque. Diese ebenfalls nie gänzlich erstorbene Tendenz wird jetzt mächtig belebt durch spanischen Zustrom.

Allerdings vermag dieser nicht den alten, dem Fluche der Vergessenheit wo nicht Lächerlichkeit durch satirische Behandlung verfallenen, echten alten französischen Romanen eine Wiederauferstehung zu bewirken; eine fremde, nicht französische Romangestalt wird nach Frankreich importiert und findet dort, dank der warmen Anteilnahme des Königs Franz I. eine neue Heimat: es ist der Amadis, den Franz in Madrid während seiner Gefangenschaft 1525 liest und nach seiner Rückkehr durch Herberay des Essarts übersetzen läßt (1. Buch 1540, bis 1543: 2.—4., bis 1548: 5.—8., dann durch andere Bearbeiter die letzten 4 Bücher (1553/6). Der Stoff knüpft an die alte Matière de Bretagne an und vereint in einer neuartigen phantastisch freien Behandlung das romanesk-abenteuerliche mit dem chevaleresken und sentimentalen Element. Die zahlreichen, an seltsamen Episoden, die in der bretonischen Märchenwelt der Feen und Zauberer, Riesen und Zwerge verankert sind, reichen Abenteuer des Helden Amadis, Sohn des Königs Perion von Gaula (Wales), sind ohne eigentlichen Fortschritt, ohne echte psychologische Begründung in primitiver, lediglich auf Spannungsmomente bedachter Kunst aneinandergereiht, und erstaunlich bleibt nur die unerschöpfliche Phantasie des Verfassers, mit der er immer neue Hemmungen ersinnt, ehe der Held zu seinem Ziel, der Heirat mit der Königstochter Oriane, gelangt.

An der französischen Bearbeitung sind nun vor allem die Änderungen interessant, die der Bearbeiter am spanischen Original vorgenommen hat — sie versinnbildlichen zwei verschiedene Welten. Wohl folgt Des Essarts getreulich dem vorliegenden Gang der vielverschlungenen Handlung, aber die knappe und herbe Darstellung des Originals sagt ihm, dem subtileren Renaissancefranzosen, nicht zu. Er strebt daher offenkundig eine Verfeinerung und Vertiefung in den Einzelheiten an, durch stärkeren Ausbau der sentimentalen Züge, durch farbigere, lebendigere Analyse der Liebesgefühle, aber auch aller anderen menschlichen Empfindungen, durch weit mehr Konzessionen an das Recht natürlicher Leidenschaft im Sinnenleben, während der Spanier diese eher durch Willenskraft zu bezwingen sucht. Die französische Version durchweht mehr echter Renaissancegeist voll Lebensbejahung, voll Freude am äußerlich Schönen; er bringt mehr Grazie und Anmut, mehr dramatische Kraft in die Darstellung, der gegenüber

das spanische Vorbild vielfach schlichter, ruhiger, kühler anmutet. Während, wie wir sahen, sonst die originelle französische Erzählungskunst noch vielfach im Alten steckt und um das Neue zu ringen hat, war hier durch das fremde stofflich geeignete Vorbild die Möglichkeit gegeben, den Mangel an den Ausdrucksmitteln, in denen sich das eigene künstlerische Ideal verkörperte, zu bemerken und zu bessern. So wurde der Amadis ein richtiges Lehrbuch für die formale Gestaltung. Des Essarts erzielte neue, glückliche Effekte vor allem durch nüancierte Stilkunst, durch Überleitung der kalt referierenden indirekten Rede in die lebendige direkte Dialogform, durch ausführlicheres dramatisches Herausarbeiten der Gefühlsvarianten, durch Glättung und zugleich Versinnlichung des knapperen spanischen Originals.

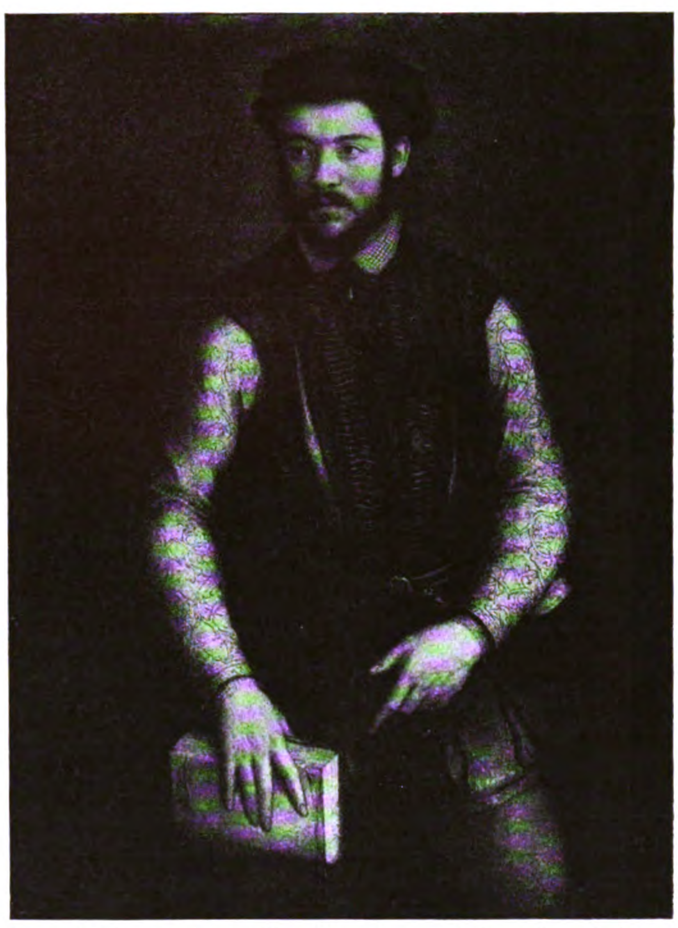
In all diesen Änderungen traf er durchaus die beginnende Geschmacksverfeinerung seiner französischen Landsleute, und dieser Kunst der Form ist es noch weit mehr als dem passenden Stoff zu danken, daß das Werk nicht nur noch weitere Fortsetzungen und Parallelwerke bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts erlebte, sondern auch direkt überleitete in den großen Roman dieses Jahrhunderts, der die gleichen Elemente, nur ins Schäfergewand gehüllt, in sich barg: d'Urfés Astrée.

Die folgenden Jahrzehnte des Renaissancejahrhunderts sind für die Erzählungsliteratur nicht günstig; auf die anfängliche Blütezeit folgt eine Periode der Sterilität. Die Hauptstärke der Literatur liegt in der lyrischen Poesie, die von 1530 bis Ende des Jahrhunderts ohne Unterbrechung Triumphe feiert und damit den wesentlich lyrischen Charakter dieses individualistischen Zeitalters am sinnfälligsten widerspiegelt.

Die lyrische Dichtung der ersten Jahrzehnte lag, wie wir sahen, durchaus in den Banden der rhetorischen Schule, auch Lemaire vermochte sich noch keineswegs aus ihnen zu befreien, so hoch ihn auch seine dichterischen Qualitäten über das alte Gleichmaß erhoben. Die Loslösung der Poesie aus diesen Ketten ist ein ziemlich langer Prozeß, dessen Anfang durch Clément Marot und seine Schule gebildet wird, und an dessen Endziel die Plejade steht.

Als Sohn des Hofpoeten der Königin Anna, Jean Marot, der für seine Gebieterin die Feldzüge ihres Gatten, Ludwigs XII., in frischer und natürlicher Lebendigkeit verherrlicht (Voyage de Gênes 1507 und Voyage de Venise 1509), wurde Clément Marot 1496 zu Cahors geboren. Frühzeitig lernt er höfisches Wesen als Page des Herrn von Villeroy kennen, dann in Paris das wilde Studentenleben, das mit seinen zahlreichen Liebesabenteuern und lustigem Kneipenbetrieb dem leichtlebigen Jüngling in ebenso geringem Maße zum Studium Zeit übrig ließ wie seinem Vorbild des 15. Jahrhunderts, Villon, dem er in manchen Zügen verwandt erscheint und den er selbst so hoch schätzte, daß er 1533 eine wertvolle neue Ausgabe von dessen Werken veranstaltete. Eine Anzahl Jugendballaden (B. des Enfans sans Souci usw.), Chansons und Rondeaux gewähren uns interessante Einblicke in sein Jugendleben. Seit 1518 in den Hausstand der Margarethe von Navarra aufgenommen und dem König schon wohlbekannt durch geschickte, an seine Adresse gerichtete Dichtungen (Temple de Cupidon 1515 anläßlich der Verheiratung des Königs), steht er von jetzt an in innigem Connex mit dem Hofleben, an dessen zahlreichen Festlichkeiten, Reisen und Empfängen er sich beteiligt; erst recht von dem Jahre 1527 ab, als er nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle in Diensten Franz' I. einnimmt. Immer mehr steigert sich seine dichterische Produktion, für die das Jahr 1532 einen Markstein bedeutet: die Publikation seiner Jugendpoesien bis 1526 in der Sammlung L'Adolescence Clementine. Das Leben des Dichters selbst hat mehrfach durch Verdächtigung wegen proevangelischer Gesinnung empfindliche Störungen erlitten, ja die böse Affäre der katholischfeindlichen Maueranschläge (Oktober 1534) führte zu einer allgemeinen Verfolgung, der auch Marot zum Opfer fiel; nur durch rechtzeitige Flucht rettete er sich an den Hof von Ferrara, wo er in der bedeutenden französischen Kolonie, die sich um die französische Königstochter Renate, Gattin des Herzogs, scharte, freundliche Aufnahme fand, und wo er seine mangelhafte humanistische Jugendbildung durch eifriges Studium des Italienischen und Lateinischen verbesserte. Nachdem er aber, auch von hier durch politisch-religiöse Intrigen vertrieben, einige Zeit in Venedig verweilt hatte, kehrte er im Dezember 1536 aus seiner Verbannung, dank der jetzt freundlicheren Stimmung

in Frankreich, über Lyon an den Hof zurück, an dem er nun als beliebtester Hofdichter gefeiert wurde. Sein Lebensabend aber wurde weiterhin durch erneute Verbannung schwer getrübt, eine Zeitlang stand er mit Calvin in Genf in naher Verbindung, dann lebte er in Savoyen, endlich in Turin, das die Stätte seines Todes und seiner letzten Ruhe werden sollte (1544). Die letzten Jahre seines Wirkens waren seiner großen Psalmenübersetzung gewidmet.



172. Clément Marot. Gemälde eines unbekannten Meisters (Schule Tizians). Neuwied, Sammlung Fürst zu Wied.

Marots dichterisches Lebenswerk umfaßt alle wesentlichen Gattungen der Lyrik, wie sie ihm die Tradition überlieferte, einmal jene nationalfranzösischer Prägung wie Balladen, Rondeaux, Chansons usw., und ferner solche ursprünglich antiker Herkunft wie Epîtres, Eklogen, Epigramme. Dazu treten direkte Übersetzungen antiker Dichtungen, von denen die Bearbeitung der Metamorphosen Ovids hervorgehoben werden muß. Der italienischen Poesie verdankt er wenig; wohl hat er als erster einige Sonette der Petrarkisten übertragen, aber dabei handelt es sich nur um einen ganz vorübergehenden Versuch. Dagegen stellt seine Übersetzung der Psalmen den ersten bedeutsamen Vorstoß auf diesem Gebiete dar.

Als Ganzes genommen, bietet seine Dichtung das Bild einer interessanten Evolution, die im kleinen den Weg versinnbildlicht, den die französische Renaissancelyrik überhaupt nehmen sollte. Diese Entwicklung ist in gleichem Maße durch seine persönliche Veranlagung wie von außen kommende Einwirkungen bedingt. Marot erscheint als der Meister einer leichten, nicht sehr in die Tiefe gehenden, meist heiteren, gelegentlich zart melancholischen, gelegentlich aber auch in kräftiger Satire sich bewegenden, immer graziösen Dichtung. Weit mehr intellektuell und witzig, als gemütvoll und sentimental veranlagt, dazu offenen, fröhlichen Gemüts, das ihm stets auch über böse Stunden rasch hinweghilft, für alle künstlerischen wie geistigen Vorzüge der beginnenden Renaissancekultur empfänglich, läßt er sich willig von den neuen aus humanistischem Geist geborenen Ideen und den neuen künstlerischen Werten, die in der verfeinerten Welt des Hofes gepflegt werden, einfangen; ist aber nicht tief noch energisch genug, um ein Revolutionär zu werden, und bleibt daher immer ein wenig in alter Tradition stecken.

Im Anfang wandelt er sogar noch gänzlich auf traditioneller Bahn und gefällt sich in der Manier der Allegorie, der Traumbilder, der alten Reimspielereien, der Wortwitze (Temple de Cupidon, Balladen und Rondeaux). Diese Hemmung durch die Rhétoriqueurs-Schule, die mit

Les Oeuures de
CLEMENT MAROT
DE CAHORS, VA-
let de chambre du
Roy.
Augmentées de deux Liures d'Epigrammes: Et
d'ung grand nombre d'aultres Oeuures.
par cy deuant non imprimées.
Le tout songneusement par luy mesmes
reueu, & mieulx ordonné.

AD AMVSSIM DOLO,
SCABRA, ET IMPOLITA
ATQVE PERPOLIO.



A Lyon: au Logis de Monsieur Dolet.
M. D. XXXVIII.
Auec priuilege pour dix ans.

173. Titelblatt
der Werke des Clément Marot.
Lyon 1538.

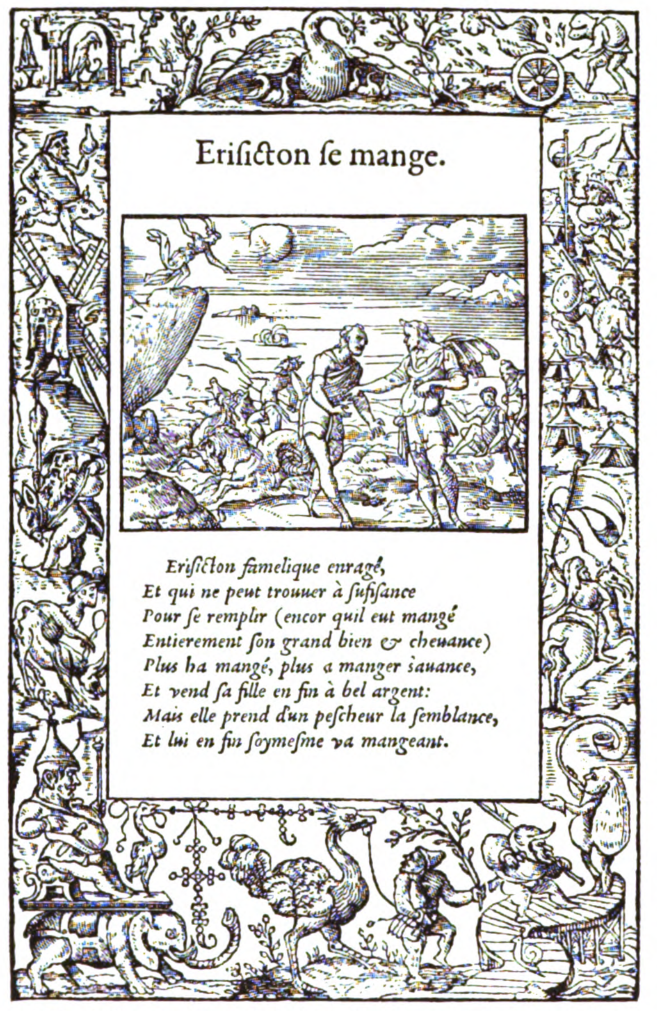
zunehmendem Alter immer mehr schwand, war letzten Endes wohl durch sein leicht spielerisches Temperament bedingt. Aber daß es sich hierbei nur um eine Äußerlichkeit handelte, beweist die weitere Entwicklung seiner Dichtung. Deutlich kann man dann verfolgen, wie er sich immer mehr von den traditionellen lyrischen Gattungen loslöst und den anderen zuwendet, welche die Rhétoriqueurs zwar auch schon in gewissem Maße, aber ohne rechtes künstlerisches Verständnis, bebaut hatten, und die aus der Antike herstammten. Marot war zu sehr Künstler, um sich nicht bewußt zu werden, daß die alten Formen der Rondeaux und Balladen mit ihrem bestimmten formalen Zwang die künstlerische Gestaltung erheblich einschränkten; daher gab er sie immer mehr auf und pflegte immer intensiver die größeren Spielraum und Freiheit gewährenden Gattungen der Episteln, Elegien und der kurzen Billets (huitain und dizain = Epigramm). Und hier nun konnten die antiken Vorbilder kräftig zu einer künstlerischen Veredelung dieser in der französischen Poesie also bereits vorhandenen Dichtarten verhelfen. Marots Verdienst ist es, daß er sich immer mehr mit Überzeugung an die lateinischen Muster anlehnt und sich an ihrem künstlerischen Gehalt bildet. Nicht an ihrem Stoff, denn dafür bot ihm seine eigene Welt genug; aber in der richtigen Tongebung, in der stilistischen Verfeinerung und auch in der Stärke der lyrischen Empfindung wirken sie ihm vorbildlich. Hierin liegt der bedeutsame Unterschied zwischen ihm und Rabelais in ihrem beiderseitigen Verhältnis zur Antike. Marot steht ihr nicht, wie jener, als Gelehrter gegenüber, der in ihr nur ein einziges gewaltiges Baumaterial erblickt, mit dem er, der Humanist, sein Werk vollstopft, sondern als Künstler, der tiefer als Rabelais in die Schönheit der antiken Literatur eindringt, mit immer mehr wachsendem Verständnis ihr Feinheiten ablauscht und diese zur Belebung und Veredlung der eigenen Sprache verwendet. Es sind besonders die lateinischen Dichtungen der Blütezeit, an denen er sich bildet, an der Spitze Ovid, später dazu Martial; diese haben ihm den Weg gewiesen, um sich immer größere Klarheit, Eleganz, Genauigkeit im Ausdruck und den richtigen Ton, der die Stimmung harmonisch wiedergibt, anzueignen. Schließlich kommt er in seiner Einfühlung in antiken Stimmungsgehalt und Formgebung so weit, daß er in seinen die alten Dizains und Rondeaux ablösenden Epigrammen eine Gattung von nahezu klassischer Vollendung, und durch besonders innige Annäherung an Ovid, mit dem er sich durch das Schicksal der Verbannung verwandt fühlt, in zwei Epîtres an Franz I. und Margarethe (1536) aus Ferrara einen neuen mächtigen Schwung in seine Poesie hineinzaubert. Damit ist er schließlich schon nahe an die Plejade gerückt, deren vornehmstes Ideal es war, aus tiefster Einfühlung in die Antike der Dichtung neue Flügel zu verleihen.

Doch wäre nichts verkehrter, als Marot nun wegen dieser bewußten und starken Neigung zur Antike, die für die Höhe seiner Künstlerschaft Zeugnis ablegt, schon als einen direkten Art- und Geistesverwandten der Plejade zu bezeichnen. Dagegen spricht einmal die Tatsache, daß er auch zur Zeit der kräftigsten Einwirkung des Humanismus noch alte, nationale französische Gattungen neu zu beleben suchte, wie das körperliche Eigenschaften feiernde Blason

(Bl. du beau Tétin, Bl. du laid Tétin 1536), oder auch das sprunghafte, durch allerhand Unsinnigkeiten gefährliche Satire geschickt verhüllende Coq à l'Ane pflegte, und noch 1538 eine Sammelausgabe der nationalen traditionellen Poeten plante, nachdem er früher schon den Rosenroman und Villon ediert hatte. Dagegen spricht vor allem aber der bei aller Entwicklung doch durchaus französisch bleibende Charakter seiner Gesamtdichtung. Bereits seine Jugendwerke weisen neben den rhetorisch gefärbten Dichtungen eine Anzahl frischfröhlicher Balladen, Rondeaux, Chansons auf, in denen er nach Art Villons, den er aufrichtig verehrte, die Eindrücke seines Studentenlebens erzählte. Hier nun aber liegt das Hauptverdienst und der gewaltige Fortschritt, durch den Marot sich über die bisherige Lyrik hoch erhebt: daß er das persönliche Moment, die reizvolle natürliche Wiedergabe der eigenen Empfindungen und Erlebnisse als dankbarstes Motiv in den Vordergrund seiner Dichtung stellte. Damit zumal sprengt er die Fesseln der Rhétoriqueurs-Schule und bahnt der kommenden Lyrik den Weg. Frühzeitig sorgte aber sein Geschick dafür, daß das gesunde, echt lyrische Element, das Villons Dichtung so turmhoch über alle seine Zeitgenossen erhebt, nicht so wie bei jenem im Groben und Gemeinen stecken blieb, sondern in eine höhere Atmosphäre verpflanzt wurde: durch die des Hofes, die er seit 1518 einatmete. An den durch Italiens Renaissancekultur verfeinerten Höfen der Margarethe und Franz' I. war aber weder Platz für allzu derbe und brutale realistische Dichtung, noch für die langatmigen Allegorien oder die krausen, künstlichen Verschnörkelungen der Rhétoriqueurs. An deren Stelle soll die eigene Empfindungswelt, Liebe, Galanterie, Ehre, Ruhm und das ganze tändelnde Spiel des aus zahlreichen Kleinigkeiten sich mosaikartig zusammensetzenden aristokratischen Lebens den Stoff abgeben, gefaßt in eine entsprechend klare, anmutige und geistvolle Form. Der Dichter aber, der selbst inmitten dieses abwechslungsreichen Lebens eine bedeutende Rolle spielt, muß sich mit seinen Erlebnissen und Gefühlsäußerungen in diese höfische Welt geschmeidig einfügen. So darf er neben den Freuden auch sein Mißgeschick besingen, aber nicht in düsterer Tragik, sondern voll heiterer Ironie, und allenfalls mit leichter Melancholie, um auch damit einen angenehmen Zeitvertreib für seine vornehmen Gönner zu schaffen. In solch höfisch gefärbter Poesie hat Marot Meisterhaftes geleistet. Wohl erscheint diese in Gehalt und Gestalt eng begrenzt, aber durch die natürliche Frische, Anmut und bestimmte Art verfeinerter Geistigkeit stellt sie eine der edelsten und



174. Diana von Poitiers. Gemälde von François Clouet. Samml. Sir Frederic Cook, Richmond.
Die Geliebte Heinrichs II. ist in einem Milchbade dargestellt, in welchem sie ihre von dem Zeitalter auf das Höchste gefeierte Schönheit zu bewahren suchte.
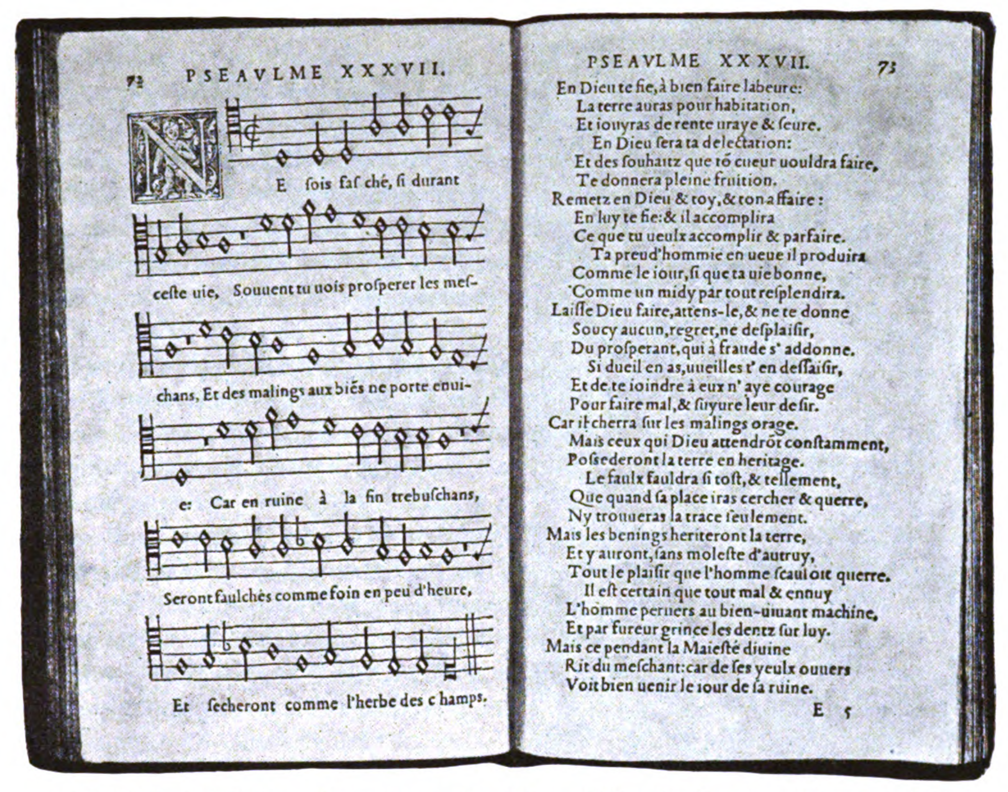

Erisicton se mange.

Erisicton famelique enragé,
Et qui ne peut trouuer à sufisance
Pour se remplir (encor quil eut mangé
Entierement son grand bien & cheuance)
Plus ha mangé, plus a manger sauance,
Et vend sa fille en fin à bel argent:
Mais elle prend d'un pescheur la semblance,
Et lui en fin soymesme va mangeant.

175. Seite der französischen Ovidausgabe v. J. 1557 mit den Holzschnitten von Bernard Salomon.

echtesten Blüten im Blumenkranze französischer Lyrik dar. Fast immer steht — soweit er nicht offizielle Hofereignisse feiert — das eigene Ich im Vordergrund des Interesses, und darin wieder nehmen die zahlreichen Herzensabenteuer des nur selten von tieferer Leidenschaft gepackten flatterhaften Schmetterlings eine hervorragende Rolle ein. Auch sonst zittert relativ nur selten eine machtvolle Empfindung durch seine Dichtung. Dies geschieht zumal, wenn er ungerechte Behandlung erlitten hat; dann schlägt er kraftvollere Töne an, die aber nicht in sentimentale Ausbrüche, sondern eher in Ironie und Satire umschlagen (L'Enfer, gegen die Behandlung in Châtelet; die Habgier der Anwälte etc.; Streit mit Sagon). Zumeist aber sucht er den Leser durch reizvolle Erzählung der eigenen Erlebnisse zu amüsieren, malt uns von ihnen rasch in leichtflüssigen Zehnsilbern mit zahlreichen pittoresken Einzelheiten ein Bildchen, läßt ironische und komische Lichter darüber spielen, und erreicht durch seine unvergleichliche, schalkhafte wie witzige Finesse, daß sein König herzlich lacht und zugleich dem armen, graziös naiv sich stellenden Sünder aus irgendeiner Verlegenheit hilft, sei es durch ein größeres Geldgeschenk, sei es durch persönliche Verwendung bei einer Behörde, mit der er immer einmal dank seiner Beweglichkeit in Konflikt geriet (Musterbeispiele die Ep. 29 Au roy, pour avoir été dérobé 1521; und Ep. 27 Au roy, pour le délivrer de prison 1527). In den noch viel kürzeren, meist aus nur 8 oder 10 Zeilen bestehenden Epigrammen versteht er es weiterhin, uns die zahllosen anmutigen Nichtigkeiten des höfischen Lebens (Einladungen, Glückwünsche, Spiel, kleine Erlebnisse und Unterhaltungen usw.) kaleidoskopartig vorzuführen. Hier zumal läßt er seinen in feinsten Schattierungen spielenden Witz in einer geschickten Zuspitzung des kleinen Stückchens auf den gedanklichen Kulminationspunkt funkeln.

Das geistige Element, mag es auch oft sehr geringfügig sein, bildet für seine Dichtung überhaupt das Primäre und Wesentliche; Wortkunst und Rhythmik sind sekundär, sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern dienen nur dazu, dem wichtigeren gedanklichen Element ein möglichst passendes Kleid anzulegen. Diese besondere Eigenart seiner Kunst, die wiederum echt französisch ist und auch den Charakter der Dichtung der folgenden zwei Jahrhunderte


72 PSEAVLME XXXVII.

N E ſois faſché, ſi durant ceſte uie, Souuent tu uois proſperer les meſchans, Et des malings aux biẽs ne porte enuie: Car en ruine à la fin trebuſchans, Seront faulchés comme foin en peu d'heure, Et ſecheront comme l'herbe des champs.

PSEAVLME XXXVII. 73

En Dieu te fie, à bien faire labeure:
La terre auras pour habitation,
Et iouyras de rente uraye & ſeure.
En Dieu ſera ta delectation:
Et des ſouhaitz que tõ cueur uouldra faire,
Te donnera pleine fruition.
Remetz en Dieu & toy, & ton affaire:
En luy te fie: & il accomplira
Ce que tu ueulx accomplir & parfaire.
Ta preud'hommie en ueue il produira
Comme le iour, ſi que ta uie bonne,
Comme un midy par tout reſplendira.
Laiſſe Dieu faire, attens-le, & ne te donne
Soucy aucun, regret, ne deſplaiſir,
Du proſperant, qui à fraude s' addonne.
Si dueil en as, ueilles t' en deſſaiſir,
Et de te ioindre à eux n' aye courage
Pour faire mal, & ſuyure leur deſir.
Car il cherra ſur les malings orage.
Mais ceux qui Dieu attendrõt conſtamment,
Poſſederont la terre en heritage.
Le faulx fauldra ſi toſt, & tellement,
Que quand ſa place iras cercher & querre,
Ny trouueras la trace ſeulement.
Mais les benings heriteront la terre,
Et y auront, ſans moleſte d'autruy,
Tout le plaiſir que l'homme ſcauloit querre.
Il eſt certain que tout mal & ennuy
L'homme peruers au bien-uiuant machine,
Et par fureur grince les dentz ſur luy.
Mais ce pendant la Maieſté diuine
Rit du meſchant: car de ſes yeulx ouuers
Voit bien uenir le iour de ſa ruine.

E 5

176. Seite der Psalmenübersetzung des Clément Marot mit nebenstehenden Noten einer Komposition der Psalmen. Aus einem 1549 in Lyon erschienenen Drucke.

bestimmt, läßt uns seine Episteln, Epigramme, auch Rondeaux und Chansons so geschmackvoll und anmutig, und selbst sein letztes Werk, die Psalmenübersetzung, obwohl manches in ihr noch holperig und hart wirkt, doch als eine hervorragende Leistung empfinden. Gewiß hat er nicht versucht, die grandiose eigenartige Tönung der hebräischen Poesie nachzubilden; er beschränkte sich darauf, möglichst innig in den Geist der Psalmen einzudringen und die verschiedenen Stimmungen ebenso schlicht wie kraftvoll wiederzugeben, in frei gewählten Rhythmen, die er abermals dem primären Kern, dem auszudrückenden Gedanken, anzupassen sucht. Für die Zeitgenossen war dieses Werk Gegenstand restloser Bewunderung; für die Geschichte der französischen Dichtung ist es eine Großtat, ein Markstein in der Entwicklung der Lyrik. Die Anfänge dazu liegen in seinen Chansons, in denen er die von den Rhétoriqueurs gepflegten metrischen Komplikationen und Akrobatenstückchen wieder bewußt überwand und in kurzen, einfachen aber reich variierenden Strophen eine aus dem Volkslied stammende neue singbare Form schuf, in der die schlichten fröhlichen Gefühle, besonders die Liebe, homogen zum Ausdruck gebracht wurden. Marots letztes bedeutsames Verdienst ist es, daß er mit seiner Psalmenübertragung eine lyrische Poesie im erhabenen Stil ermöglichte und durch die Einführung der kurzen Strophe der Lyrik überhaupt neue Wege wies. Diese seine Neuschöpfung: erhabene Poesie (nicht nur leichteste Volksdichtung) in schlicht natürlicher, lebendiger Strophenbildung, stellt den Übergang zur weiteren Evolution der Lyrik dar, deren nächste Stufe die Ode bildet. Ihr Schöpfer ist Ronsard, aber wenn er auch

an Horaz als Vorbild denkt, so sind es doch Marots Psalmen, deren Tönung und Formengebung ihn inspirierten.

Marot, dem jeder lehrhafte Dogmatismus fernlag, hat nie einen Art Poétique geschrieben, aber seine Poesie mit ihrem neuen lebendigen Stimmungsgehalt sprach eine zu eindrucksvolle Sprache, als daß sie nicht weitesten Beifall ausgelöst und zu vielfacher Nachahmung angeregt hätte. In der Poesie, die seiner Inspiration folgt, ist durchweg ein kräftiger Wille zu Überwindung der toten Tendenzen der Rhétoriqueurs wie neuer Formbildung unverkennbar, aber freilich reichte die künstlerische Kraft bei den meisten nicht im entferntesten an das Vorbild des Meisters heran. Nur zwei Namen von Bedeutung ragen hervor: Bonaventure Desperiers und Mellin de St. Gelais.

Wie bei Marot, ist auch bei Desperiers eine gewisse Entwicklung insofern interessant, als er sich ebenfalls nach einiger Zeit von den alten Formen der Balladen und Rondeaux lossagt und Dichtungen eigener Art prägt, in denen er seine Lust an metrischen Neuheiten mit offenbarer Bevorzugung leichter kurzzeiliger Verse, und zugleich sein hervorragendes Geschick, graziös-elegante Liedstrophen voll Rhythmik zu schaffen, betätigte. Er erreicht Marot nicht an lyrischer Kraft, sein Inneres preiszugeben; dafür übertrifft er ihn in der reizvollen Darstellung kleiner, fröhlicher Genrebilder sowie phantasievoller Beschreibungen. Eine echte Naturfreude, in die sich leise Melancholie über die Vergänglichkeit alles Schönen mischt, läßt uns in seiner in klangreichen Zehnsilbern nach Ausons 14. Idylle abgefaßten Dichtung Des Roses eine seiner farbigsten Schöpfungen erblicken; diese wie eine Reihe anderer sind zugleich treffliche Dokumente der außerordentlichen Leichtigkeit, mit der Desperiers sich in antike Poesie einzufühlen verstand.

Mellin de St. Gelais († 1558), vermutlich der Neffe des als Dichter Karls VIII. und ersten Übersetzer der Heroïden Ovids berühmten Octavien de St. Gelais, stellt in der Dichtung den Typus des vornehmen Hofmannes und galanten Abbé dar, dem das Dichten eher angenehmer Zeitvertreib als Beruf war. Noch mehr unter Heinrich II. als unter Franz I. spielte er eine glänzende Rolle am Hofe als nimmer ermüdender Gesellschaftsdichter, der letzte Vertreter einer nun bereits dank der Plejade veralteten Richtung. Sein poetisches Gesamtwerk weist im Gegensatze zu Marot und Desperiers keine Entwicklung auf. Dies findet seine Erklärung darin, daß Mellin zunächst wohl der lateinischen Dichtung gehuldigt hat, die in den 20er Jahren besonders im Schwunge war, dann vermutlich einige Jahre lang mit dem Dauphin als Gefangener in Spanien gewesen ist. Als er zurückkehrte, war durch Marots Wirken die lateinische Poesie durch die französische verdrängt worden, und nun erst, als 40jähriger Mann, fängt er recht eigentlich zu dichten an und natürlich in der jetzt am Hofe herrschenden Art. So ist es begreiflich, daß wir bei ihm keine Spur irgendwelcher Nachwirkung der Rhétoriqueurs oder ein Sichloslösen von diesen beobachten können, sondern von Anfang an folgt er den neuen Bahnen Marots. Aber entsprechend seiner Stellung und Veranlagung bildet er noch stärker die Kleindichtung des gesellschaftlichen Lebens aus, Rondeaux, Chansons und vor allem Spruchgedichte. Der Gehalt seiner Dichtung ist noch enger begrenzt; es sind ausnahmslos Gelegenheitsgedichte ohne Tiefe; in späterer Zeit besonders Albumverse, unter denen eigenartig die Sprüche, die er auf Lauten, Gebetbücher und kleine Heiligenbilder schreibt, anmuten, gekleidet in entsprechend graziöse Formen der Huitains, Dizains usw. Weit mehr noch als bei Marot überwiegt das Tändeln, Scherzen, geistreiche Witzeln, das galante Schmetterlingskosen ohne Leidenschaft; leichte Ironie, Skepsis, Spott mit heiligen Dingen, Epikureismus dominieren; der frech-derbe esprit gaulois lugt hier und da, in zierliches Gewand gehüllt, hindurch wie auch der esprit précieux

bereits gelegentlich hervorzublitzen beginnt. Die ganze intellektuell gefärbte, dazu ungemein leichte Art dieser Bluettes erinnert schon lebhaft an das heitere Spiel des Rokoko. Aber der unverkennbare adäquate Drang nach formaler Gestaltungsungebundenheit, der sich in seiner Vorliebe für den losen Paarreim oder gar direkte Auflösung der festen Form leise kundzugeben scheint, sucht sich doch bei weitem noch nicht dieses echte Rokoko-Endziel, sondern er wird auch bei Mellin in überwiegendem Maße in die Richtung abgelenkt, die für die Renaissance charakteristisch ist, in die Nachahmung italienischer oder antiker Vorbilder. So empfängt er Anregungen durch Catull und Ovid, vor allem aber von den sich jetzt immer mehr einbürgernden italienischen Dichtformen. Neben einigen Oktaven, je einem Madrigal und Pasquill zeugen dafür 22 Sonette so wie die erneute Übernahme von Rime Terzine und der Capitola in die Singpoesie. In dieser, als Chansondichter, enthüllt sich Mellin schließlich als besonders origineller, das Aparte suchender Künstler, der dank seiner Beweglichkeit wie musikalischen Begabung zahllose neue Formen in virtuoser Variabilität, unter Einwirkung aus Italien, Spanien, heimischen Volksgutes oder gar von Negerliedern schafft. Hierin wie in der bewußten freien Ausgestaltung der stichischen Formen weist auch er durchaus auf die künstlerischen Tendenzen der nahenden Plejade hin.



177. Französischer Bucheinband aus der Mitte des 16. Jahrh.

Darauf Schild und Krone Heinrichs II., die drei verschlungenen Mondsicheln der Diana von Poitiers, sowie die verschlungenen Buchstaben H und D.

Aus der Schar der übrigen Nachahmer Marots ist außer dem biederen, schlichten Charles Fontaine (La Fontaine d'Amours 1546; Les Ruisseaux de Fontaine 1555) und dem monoton glatt wirkenden François Habert (Temple de Chasteté 1549; Les trois nouvelles déesses, Pallas, Juno, Vénus 1545), beide auch Übersetzer zahlreicher antiker Dichtungen, nur noch der Bewunderer der Margarethe von Navarra, Charles de Ste. Marthe, zu erwähnen, dessen trefflicher Oraison Funèbre wir die wichtigsten Nachrichten über ihr Leben verdanken. Seine 1540 erschienene Gedichtsammlung Poésie Française enthält alle alten Formen der lyrischen Poesie, vom Triolet zur Epistel und bis zum Epigramm. Marots Klarheit und Feinheit, den er oft im Stoff fast sklavisch nachahmt, erreicht seine mittelmäßige Kunst kaum einmal, allenfalls in den scharf geschnittenen, gut pointierten Epigrammen. In zwei wesentlichen Punkten kündet auch er bereits die Plejade an: in seinem überzeugten Eintreten für den Wert der französischen Sprache und zugleich seiner Annäherung an den gezierten preziösen Petrarkismus. Wenn er sich dazu nicht selten zu einem idealistischen Platonismus voll transzendenter Hoheit erhebt und hier und da zugleich tief religiöse Gedanken einflicht, so deutet diese Sonderart




178—179. Zwei Holzschnitte aus dem 1547 in Lyon erschienenen Druck des Gedichts „La Cloche" der Margarethe von Navarra.

auf die Gestalt, die inmitten dieser an Gärungsstoff reichen Periode einsam steht und doch Mittelpunkt und Vermittlungszentrum für alle divergierenden Strömungen bildet: Margarethe von Navarra.

Wie ein grandioser ungeschliffener Felsblock ragt in dem glatten, nur leise sich kräuselnden Meer all der heiteren, Genußfreudigkeit und echte Renaissancelust atmenden Poesie um Marot, das umfangreiche poetische Lebenswerk dieser hochgesinnten Fürstin empor. Keinen größeren Gegensatz kann man sich denken als etwa zwischen der leichten Mignardisenpoesie eines Mellin und ihren von tiefer, mystisch gefärbter Religiosität erfüllten Werken. In der häufigen Verwendung allegorischer Gestalten, der subtilen und lang ausgesponnenen Liebeskasuistik, der oft recht pedantisch wirkenden Gelehrsamkeit erscheint sie noch ganz als ein Kind des Mittelalters. Ihr, der Beschützerin aller von freiheitlichem Renaissancegeist angehauchten Poeten und Gelehrten, der Förderin aller Frankreich zu neuer Blüte führenden Kunst und Wissenschaft, blieb eigene verfeinerte Gestaltungsfähigkeit versagt, und wenn sie auch gelegentlich Epigramme im Sinne Marots oder Lieder geistlichen Inhalts nach volkstümlichen Melodien oder petrarkistisch gefärbte Dizains schuf, so haftet ihren großen Dichtungen doch stark das Odium einer poetischen Ausdruckskunst an, die schon der Vergangenheit angehört. Aber doch hat auch sie für die Zukunft neue Horizonte eröffnet. Ihr eigenes tiefes Gemüt, ihr warm für alles Hohe schlagendes Herz hat sie in diese Poesien ausströmen lassen und der Dichtung ein neues wertvolles Gebiet eröffnet: die religiöse Lyrik. Und wie im Heptameron beobachten wir: wo sich ihr in tiefster Seele verankertes echtes Christentum mit Mystik und Platonismus verbindet, und dies geschieht oft, erhebt sich ihr Sang zu glühender, alles Irdische überwindender Verklärung, deren lichtvolle Klarheit nur immer wieder durch die gelehrten Ornamente beeinträchtigt wird. Nicht als genialer Künstlerin, wohl aber als Künderin eines neuen edlen Menschentums, das sie selbst vorbildlich durch ihr eigenes segenspendendes Leben zu verwirklichen trachtete, gebührt ihr ein hervorragender Platz in der Literatur. Der von ihr enthusiastisch propagierte Platonismus hat unstreitig wesentlich zu einer Veredlung und Idealisierung der Liebesauffassung, zu höherer Bewertung der Frau, Verfeinerung vor allem der Form, der Sprache, Vertiefung der psychologischen Analyse beigetragen.

Freilich zu direkter poetischer Verherrlichung hat diese subtile, idealistische Liebesauffassung — während die gelehrte und philosophische Beschäftigung mit Plato dank ihrem Ansporn zu einer Blütezeit bis etwa 1550 ansteigt (zahlreiche Übersetzungen, Verkündigung seiner

Philosophie an der Sorbonne durch Pierre de Ramée) — nur in bescheidenem Maße angeregt. Außer dem reizvollen Conte du Rossignol des Gilles Corrozet (1547) ist vorher besonders Héroets Parfaite Amie (Lyon 1542) Gegenstand außerordentlicher Bewunderung, die für die Anteilnahme der gebildeten Kreise an dem neuen Ideal zeugt, geworden. In diesem im ganzen allzu gelehrten, schwerfälligen Lehrgedicht des der Margarethe sehr nahestehenden späteren Bischofs von Digne sind zwar so wie bei Margarethe von poetischem Schwung nur einzelne, den Platonismus warm verherrlichende Partien getragen. Daß dieser aber in seinem reinen Gehalt dann bald eigenartige Umbildungen erlitt, lag an den irdischen Genuß feiernden Tendenzen der Zeit und neuen Einflüssen, die ihren Ursprung abermals in Italien hatten und von dort nach Frankreich besonders lebhaft durch eine wichtige Einfallspforte einströmten: Lyon.



180 Titelblatt der Werke der Louise Labé. Lyon 1555.

In dieser alten und reichen Handelsstadt war schon seit dem 13. Jahrhundert ein hervorragendes Kulturzentrum dank der blühenden italienischen Kolonie entstanden, die hier die verfeinerte italienische Renaissance-Lebensführung und Geistigkeit einbürgerte. Berühmte Buchdruckoffizinen (Sebastian Gryphius, Jean de Tournes) förderten die sich bald regenden literarischen Interessen. Ziemlich frühzeitig wuchs hier ein interessanter Kreis von Dichtern empor, in dem auch eine Anzahl bedeutender Frauen eine Rolle spielte. Diese Lyoneser Dichtergruppe steht in naher Verbindung zu Margarethe, zu Marot, zu Italien. Dementsprechend fließen in ihrem Dichtwerk die verschiedensten Strömungen zusammen. Louise Labé, die hervorragendste Frauengestalt in der Gruppe, läßt in all ihren Werken, sei es in ihrem in Prosa gefaßten, psychologisch trefflich fundierten und gute antike Kenntnisse verratenden Débat de folie et d'amour, oder in ihren drei Marot- ähnlichen Elegien, vor allem aber in ihren köstlichen Petrarca nahekommenden 24 Sonetten einen kräftigen Hauch ihrer eigenen heißen, leidenschaftlichen Seele wie überlegenen Geistigkeit verspüren. Pernette du Guillet, ihre berühmte Landsmännin, erscheint in ihren bunt aus Huitains, Dizains, Sonetten usw. zusammengesetzten, oft stark preziösen Rime (ed. 1545) zarter, keuscher und dem Platonismus am nächsten stehend. Ihr Idol, Maurice Scève, der bedeutendste der ganzen Dichterschar, huldigt in seiner Délie, objet de plus haute vertu (ed. 1544) in bewußt dunkler Künstlichkeit voll gelehrten Wissens, die sich sogar z.T. aus kabbalistischer Literatur speist, der spiritualistischen Liebe, aber noch in der altnationalen Form der Dizains, nicht in Sonetten. So reich an Schattierungen im einzelnen das gesamte Dichtwerk dieser Gruppe ist, zu der noch Guillaume des Autels, Claude de Taillemont, Pontus de Tyard und andere gehören, so zeichnet doch ein gewisser einheitlicher Zug das Ganze aus, der diesem seinen neu- und eigenartigen Charakter sowie seine besondere Stellung in der Renaissancelyrik verleiht. Das gefeiertste Vorbild ist Petrarca und seine italienischen Nachfolger des Quattrocento (Cariteo, Tebaldeo, Serafino) mit ihrer nur noch halb spiritualistischen oder rein sinnlichen Auffassung der Liebe, die nur not-

dürftig durch überkünstliche Formgebung verdeckt ist. Der Petrarkismus ringt mit dem Platonismus und beginnt ihn bereits hier zu entthronen, und den unverkennbaren Durst nach einer besonderen Formschönheit stillen diese Dichter, zumal Scève, in dem reichsprudelnden Quell der Preziosität, der ihnen eine Fülle ungewöhnlicher Vergleiche, Bilder und Metaphern spendet. Dieser Drang nach Verfeinerung, aber auch Vertiefung der Lyrik offenbart sich außerdem in der geschickten Verknüpfung gewählter klangschöner Worte und musikalischer Rhythmik der Verse, sodaß die spätere Plejade in der Person Du Bellays Scève noch als „Gentil ornement de la France" feiern konnte. Aber wenn man auch die Lyoneser wegen dieses höheren Flugs, dieses bewußten Strebens halber nach einer Veredlung der Dichtung als eine Art Vorläufer der Plejade betrachten darf, so stieß diese doch das allzu Gesuchte und Künstliche ihrer dunklen Metaphysik ab, und das einzige Glied der Plejade, Pontus de Tyard (1521—1603), der sich noch direkt durch Scève inspiriert und in schwülstiger Phraseologie, maßlosen Hyperbeln und unerwarteten Bildern nach Art Tebaldeos und Serafinos eine idealistische Liebe besingt (Erreurs amoureuses I. Bd. 1549, II. 1554, III. 1555), nimmt mit dieser gekünstelten Poesie sowie seiner Plato-Verehrung (Übersetzung der Dialoghi d'amore Leone Ebreos 1551) eine Sonderstellung ein. Im übrigen muß man sich hüten, die direkte Verbindung, den unmittelbaren Einfluß der Lyoneser auf die Dichtung der Vollrenaissance irgendwie hoch anzuschlagen.

3. DIE HOCHRENAISSANCE UND IHR AUSKLANG

In steiler Höhe steigt etwa von Mitte des Jahrhunderts an die Dichtung empor, gipfelnd in der sogenannten Plejade, jener Gruppe hochstehender junger Dichter, in denen der heiße Wunsch, die eigene Empfindungswelt in lyrischer Kraft und Fülle, in einer bunten eindrucksreichen Sprache, in klangschöne Rhythmen gebannt, darzustellen, ihre vollendetste Erfüllung erlebte. Der Name selbst ist von ihrem Führer, Pierre Ronsard, nur einmal 1556 angewendet worden; die ursprüngliche Bezeichnung ist la brigade. Ihre hervorragendsten Mitglieder waren außer Ronsard Du Bellay, Remi Belleau, Baïf, Jodelle, Pontus de Tyard, Guillaume des Autels, an die andere von geringerer Bedeutung angeschlossen werden können.

Der Hochflut lyrischer Produktion, durch welche der Zeitraum 1550— ca. 1570/80 gekennzeichnet ist, geht ein literarisches Programm vorauf, die berühmte Défense et Illustration de la langue française, die Ostern 1549 unter dem Namen Du Bellays publiziert wurde. Dieses Manifest ist der mehr von machtvollem Schwung als logisch klarer Systematik getragene Ausdruck von Bestrebungen, die in gleicher Weise endgültigen Bruch mit der nationalen Vergangenheit wie Aufstellung eines neuen Ideals hervorrufen.

Der ein Jahr zuvor (1548) publizierte Art Poëtique Françai̧s des Thomas Sebillet hatte noch entschieden für die Dichtung im Stile Marots Partei ergriffen und zugleich naive Parallelen zwischen der zeitgenössischen französischen Poesie und der Antike gezogen. Gegen diese Überschätzung wenden sich die von tieferem, reichem Wissen an antiker Bildung erfüllten Jünglinge der Plejade, die darin eine Blasphemie ihres Heiligtums erblickten und zugleich nun dieses Heiligtum, d. h. die antike Dichtung, als einzige Basis des poetischen Tempels befürworteten, den sie Frankreich errichten wollten. Wohl hat man längst nachweisen können, daß die Bausteine dazu aus Sperone Speronis Dialogen (1542) entnommen, also nicht originell waren, aber für Frankreich bedeuten die hier vorgetragenen Ideen in ihrer flammenden Überschwänglichkeit wie Schroffheit etwas bisher noch nicht Gehörtes.

Heißeste Vaterlandsliebe hat dieses Manifest diktiert. In der Défense hat sich Du Bellay zunächst als Ziel gesetzt nachzuweisen, daß die verschrieene französische Sprache den anderen ebenbürtig sei, und wodurch sie, deren Pflege vernachlässigt wäre, gehoben und veredelt werden könne. Und da ist es nun

interessant zu beobachten, wie der humanistisch tief gebildete Verfasser diese angestrebte Erneuerung im allgemeinen nicht aus den nationalen Bestandteilen für möglich hält, sondern auf die Antike als Vorbild weist, andererseits aber doch zu guter Franzose ist, als daß er nicht eine völlige Amalgamation und Assimilierung der antiken Güter an das nationale Gut propagiert hätte. Die Veredlung der französischen Sprache und Dichtung wird erstrebt vermittels des Altertums, das seinerseits dabei überwunden werden soll. In der Illustration werden dann die einzelnen Mittel und Wege angegeben, die zu diesem Endziel führen. So unsystematisch und sprunghaft die verschiedenen Kapitel angelegt sind, so durchweht das Ganze ein einheitlicher Zug: die schrankenlose Verehrung der Antike, daneben der italienischen Poesie. Aber diese Neigung — und darin liegt nun das wertvolle Neue — entspringt nicht mehr wie bisher nur der Sehnsucht nach neuem Bildungsstoff, sondern ist jetzt zum ersten Mal der Ausdruck bewußter Empfindungsfähigkeit für die überlegene künstlerische Schönheit der Antike. Die Ehrfurcht vor der erhabenen und reinen klassischen Größe läßt Du Bellay die teils gefälligen, teils überkünstlichen Gebilde der bisherigen französischen Dichtung, insbesondere der Lyrik, als geschmacklose épiceries empfinden, an deren Stelle er überall rein antike, allenfalls italienische Gattungen einzusetzen wünscht. Das Postulat der Aufnahme zahlreicher stilistischer oder syntaktischer Ausdrucksmittel der griechischen und römischen Poesie (Substantivierung von Verben und Adjektiven, die Umschreibung der Begriffe, die Freude an farbigen, schmückenden Beiwörtern, die Adaption antiker Wörter im französischen Gewande usw.), auch die Ergänzung des Wortschatzes durch Neologismen und Archaismen konnte und hat in der Tat zu einer weitgehenden Veredlung und Bereicherung, „Illustration“ der poetischen Sprache geführt, andererseits bestand in der enthusiastischen Überspannung mancher solcher Forderungen, wie z. B. der Ersetzung von Adverbien durch Adjektiva oder Substantiva, Bildung von Adjektiven direkt nach griechischem Muster (chèvre-pied, pied-serpentin usw.) oder der unbegrenzten Überleitung antiker Mythologie in die Sprache, die Gefahr, die Poesie zu einem Privileg gelehrter Bildung zu machen, während für die Masse so manches schwülstig, dunkel und unverständlich bleiben mußte. Ronsard selbst fügte dann 16 Jahre später (1565) einen knappen Art Poétique hinzu, in dem er sich, durch die Erfahrung gewitzigt, zurückhaltender erweist, andererseits theoretisch noch stärker das eine Moment betont, auf das er praktisch schon in seiner Dichtung größten Wert gelegt hatte: die Rhythmik des Verses, die musikalische Klangwirkung der Poesie. Für die Geschichte der französischen Poetik bleibt die Défense et Illustration eines der bemerkenswertesten Denkmäler, bemerkenswert nicht allein durch das neue darin aufgestellte Ideal, sondern vor allem durch den ihm eigenen hohen lyrischen Schwung, die überströmende Begeisterung für die Schönheit der Antike einerseits, für die Größe der eigenen Nationalsprache andererseits, Eigenschaften, die das im einzelnen so ungeordnete Ganze als eine innerstem Erlebnis entspringende regellose Poesie in Prosa erscheinen lassen.



181. Jochim du Bellay, Kupferstich von C. S. Gaucher.

Diese bis zum Überschwang gehende Bewunderung der Défense für die antike Dichtung ist mit der erstmaligen schrankenlosen Anerkennung auch der griechischen Poesie der Ausdruck des in den letzten Jahrzehnten immer mächtiger gewordenen Verständnisses für das Altertum, wozu auch die tiefere Kenntnis antiker Poetik wie Horazens Ars Poetica (Sebillet, Peletier du

Mans) beigetragen hatte. Wenn in diesem Manifest zum ersten Male auch der griechischen Dichtkunst ein hervorragender Platz eingeräumt wird, so ist dies der Niederschlag des außerordentlichen Eindrucks, den die Verfasser der Défense durch den mehrjährigen Unterricht des ausgezeichneten Gräzisten Dorat im Collège Coqueret zu Paris empfangen hatten. Insbesondere war es der Führer der Plejade, Ronsard, der hier die stärksten Anregungen und Kenntnisse griechischer Kunst und Dichtung erhalten hatte, und der sie von allen Mitgefährten am nachhaltigsten in seiner Dichtung zur Wiedergabe brachte.

Pierre de Ronsard, einem adligen Geschlechte der Vendôme entstammend, wurde 1521 (so wohl besser als 1524) auf dem Schloß seiner Väter La Possonière geboren. Frühzeitig als Page in höfischen Diensten, erträumte sich der auf seine Vorfahren stolze Jüngling eine dieser würdige und glorreiche diplomatische Laufbahn, als ihn eine schwere Krankheit, die er sich während einer Reise mit dem Humanisten Lazare de Baïf nach Deutschland zuzog, und die ihn halb taub machte, zur Aufgabe seiner hochfliegenden Pläne zwang. Statt dessen wird er nun Unsterblichkeitsruhm als Dichter zu erringen suchen. Eine frühe Bekanntschaft mit dem antikebegeisterten Poeten Peletier du Mans hatte beginnende Neigung für Horaz geschürt. Mit Jean-Antoine Baïf, dem Sohn des Humanisten, nimmt er Unterricht bei dem oben genannten Dorat, der ihm nun die Schätze griechischer Dichtung offenbart. Zu ihnen gesellt sich 1548 Joachim du Bellay, den Ronsard auf einer Reise in Poitiers kennen gelernt hatte; diese drei bilden den Stamm der Plejade. Vereinzelte Gedichte hat Ronsard schon seit einigen Jahren geschrieben, aber erst 1550 erscheint die erste größere Sammlung, 4 Bücher Oden, und von da an schenkt er Frankreich mit schier unfaßbarer Kraft und Fülle einen Band Gedichte nach dem anderen, von denen außer den Oden (im ganzen 5 Bücher) die dreifache Sammlung Liebessonette (Les Amours 1552 — Continuation des Amours 1556 — Sonnets pour Hélène 1578), 2 Bände Hymnes (1555/6), 2 Bände Bocages besonders hervorgehoben zu werden verdienen.

Ronsard ist der gefeiertste Dichter seines Zeitalters gewesen. Bei zwei Königen, Heinrich II. und vor allem Karl IX., dessen aumônier er war, stand er in hoher Gunst; Maria Stuart korrespondierte mit ihm und sang im Kerker seine Lieder. Als Hofdichter mußte er auch in die niederen Regionen höfischer Gelegenheitsdichtung hinabsteigen und Mascarades, Cartels usw. verfassen; andererseits suchte er seine Verehrung für das französische Königshaus auch durch eine erhabene große Dichtung zu bezeugen, durch das nicht vollendete Epos La Franciade, und als echter Franzose, der an der absoluten Einheit seines Staates nicht gerüttelt sehen will, schleudert er gegen die Protestanten markige poetische Streitschriften (besonders die Discours des misères de ce temps und die Continuations der 60er Jahre). Nach dem Tode Karls IX. zog er sich, immer mehr kränkelnd, vom Hofe in die friedliche Stille seiner Heimat zurück, wo er 1585 auf seiner Abtei St. Cosme starb.

Ronsards sechs starke Bände umfassendes poetisches Lebenswerk, in dem die französische Renaissancelyrik ihre höchste Vollendung erlebt, weist eine bemerkenswerte Stilentwicklung auf, die uns die hohe, aber nicht unfehlbar sichere Künstlerschaft des Dichters offenbart. Deren hervorstechendster Zug ist eine ungewöhnliche Sehnsucht nach Formschönheit. Auch Ronsards Dichtung beginnt jedoch nicht mit einer schroffen Absage an die nationale Vergangenheit, wie man zunächst nach dem Programm der Défense meinen könnte. Dieses freilich gänzlich mit der bisherigen Tradition brechende Manifest ist aber verfaßt, als Ronsard und Du Bellay längst zu dichten angefangen hatten, ja als ihre poetische Tätigkeit schon eine gewisse Evolution erlebt hatte. Ronsard knüpft zunächst an Marot an, d. h. an seine Psalmen; in diesen fand das dem jungen Dichter innewohnende Gefühl für musikalischen Wohllaut und metrisch-rhythmische Straffheit die einzigen, in festen aber mannigfach variierenden Strophen und von Musik getragenen lyrischen Gebilde vor. Aber dem in vollster Jugendkraft und Daseinsfreude erblühten „Heiden" Ronsard, dessen ganze Veranlagung auf epikureischen Lebensgenuß gerichtet war, konnte Stoff und Auffassung alttestamentlicher Psalmen unmöglich behagen, und da erscheint ihm als willkommener Retter, frühzeitig durch einen italienischen Edelmann, dann weiterhin durch Peletier du Mans nahegebracht, Horaz, und horazische Oden, d. h. in verschiedenartigster Strophenform gebildete Lieder mit ähnlichem Ideengehalt wie sie des

römischen Sängers Oden enthielten, von den verschiedensten Musikern vertont, bezeichnen die erste Stufe seiner Entwicklung. Und dann bringt die dank Dorats Unterricht in die Tiefe wie Weite gehende Fühlungnahme mit der griechischen Poesie etwa ab 1545 das erste große und für alle Zeit nachklingende Erlebnis, dessen erstes greifbares Resultat die 15 mächtigen Pindarschen Oden darstellen. Man muß sich hierbei vergegenwärtigen, von welch hohen Aspirationen Ronsard erfüllt war; er betrachtete sich, wie er es von Plato lernte, als einen von Gott Auserwählten, der als Seher und Prophet zum Könige, zur eigenen Nation und ihren Führern spricht, ihren Ewigkeitsruhm kündet, aber auch Lebensweisheit predigt, in schweren politisch-religiösen Kämpfen seine mahnende Stimme erhebt. „Celuy qui ne nous honore pas comme des prophètes," schrieb er bereits 1549 an Du Bellay, „outrage les Dieux qui nous ont faits leur porte-parole par une faveur particulière et très rare." Und so wagt er sich, von dem glühenden Wunsch getragen, alle seine Vorgänger, selbst Horaz, zu übertreffen, an heroische Oden von großartigem Schwung, wagt das Unerhörte, die so gänzlich durch Zeit wie Milieu bedingte Poesie des griechischen Sängers des 5. vorchristlichen Jahrhunderts in seine Zeit zu transponieren und verherrlicht in Strophen, Antistrophen, Epoden, denen man die Schwierigkeit und die quälende Mühe ihrer Bildung anmerkt, und in kurzen 7- und 8-Silbern, die zu der Erhabenheit des Stoffes schlecht passen, große Persönlichkeiten und Ereignisse seiner Zeit. Aber wenn auch die sklavische Nachahmung Pindars (das reiche mythologische Gewand, die gekünstelte Sprunghaftigkeit der Komposition, die Fülle der antiken Bilder usw.) ein schwerer Irrtum war, ein ästhetischer Anachronismus, dessen sich der Dichter auch bald bewußt wurde, so hatte doch diese harte und seine Kräfte übersteigende Schulung den Vorteil gebracht, daß er in der antiken speziell griechischen Poesie einen überreichen Schatz an Anregungen für die poetische Sprache wie die Metrik kennen gelernt und sich angeeignet hatte, aus dem er für alle Zukunft mit vollen Händen schöpfen konnte und auch geschöpft hat. Grandios erhabene Stimmung atmen auch noch die Oden des 5. Buches (1552), in dem die berühmte Ode à Michel de l'Hôpital noch einmal das hoheitsvolle Bekenntnis zur Bedeutung der Poesie in einem weitfaltigen, majestätischen Gewande ablegt.



182. Pierre Ronsard, Gemälde eines unbekannten Meisters.

Zu gleicher Zeit, als jetzt die subtil raffinierte und vielfach überkünstliche Kunst des Petrarkismus in Frankreich ihren triumphierenden Einzug hielt (Du Bellays Olive 1549), windet auch Ronsard ihr seinen ersten Sonettenkranz, den er seiner Laura, der vor Jahren in Blois erblickten jungfräulich schönen Cassandra Salviati, die sich unterdessen verheiratet hatte, weiht. Wohl haftet den 181 Sonetten seiner Amours (1552), in denen er zumeist in petrarkistisch schmachtender Anbetung die einstige Geliebte seines Herzens besingt, eine



LES AMOVRS DE P. DE RONSARD, COMMENtées par Marc Antoine de Muret.



Vi voudra voir comme vn Dieu me ſurmonte,
Comme il m'aſſaut, comme il ſe fait veinqueur,
Comme il renflame, & renglace mon cœur,
Comme il reçoit vn honneur de ma honte:
Qui voudra voir vne ieuneſſe pronte
A ſuiure en vain l'obiet de ſon malheur,
Me viene voir: il verra ma douleur,
Et la rigueur de l'Archer qui me donte.
Il conoitra, combien la raiſon peut
Contre ſon arc, quand vne fois il veut,
Que nôtre cœur ſon eſclaue demeure:
Et ſi verra, que ie ſui' trop heureus
D'auoir au flanc l'eguillon amoureus
Plein du venin, dont il faut que ie meure.
b i.

183. Erste Seite der „Amours“ von Ronsard in der von Muret kommentierten Ausgabe.

gewisse Monotonie an; wohl ist oft hier die natürliche Schlichtheit durch allzu viel Gelehrsamkeit und gesuchte Künstlichkeit der Bilder erstickt, aber dieser Mangel wird zum guten Teil wettgemacht durch die bestrickende Weichheit und flüssige Harmonie, mit der er den oft spröden und wenig Abwechslung gewährenden Stoff zu einem Genuß fürs Ohr gestaltet.

Aber bereits jetzt blitzen mehrfach Lichter innerhalb seiner Sonette wie Oden auf, die den weiteren Gang seiner Entwicklung vorbeleuchten. Wie sehr er sich auch an dem formalen Schmuck der antiken, der glitzernden Schönheit der petrarkistischen Dichtung berauscht: die allzu weit getriebene Künstlichkeit der Empfindung war seiner epikureischen Natur im Grunde wesensfremd. Die 1553 anonym veröffentlichten Gayetés oder Folâtries zeigen uns den in Form wie Gehalt entfesselten Sensualisten Ronsard auf der äußersten Stufe zügelloser Schöpfung. Dann findet er sich rasch wieder zu besonnenerer Gestaltung, in der doch immer mehr sein wahres Naturell heiterer und hüllenloser Lebensfreudigkeit sich Bahn bricht. Als nach dem mißglückten Experiment der Pindarschen Oden seine Dichtung wieder in die Gleise einfacherer Formgebung einzulaufen beginnt, als sein Epikureismus in den neu aufgefundenen, von Henri Estienne 1554 übersetzten Anakreonteia ein ihm adäquates, reizvolles antikes Stoffgut vorfand, von dem er schon früher beschränkte Kenntnis genommen hatte, da nimmt seine Dichtung eine Art rückläufige Bewegung auf die ältere Marot-Kunst zu, feiert in natürlicher Grazie die irdischen Lebensgüter, wie sie Horaz, Catull, Ovid, die alexandrinischen Anakreontiker und die Neulateiner (Marullus, Naugerius) besangen, aber mit dem wesentlichen Unterschiede, daß er nun seinen von Frohsinn wie leichter Melancholie getragenen Empfindungen auch weiterhin zumeist in festen strophischen Formen von erstaunlicher Mannigfaltigkeit wie Rhythmik bilder- und farbenreichen, melodiösen und schwungvollen Ausdruck verleiht, förmlich durchtränkt mit antikem Gut, weit entfernt von der bescheidenen Natürlichkeit Marots, und doch selbst zumeist schlicht und natürlich verbleibend.

Ein neues Herzenserlebnis, die Liebe zu „Marie“, diktiert ihm die Sammlung „Continuation des Amours“, in der er mit einschmeichelndem Wohllaut, teils in schwebenden Alexandrinersonetten, teils aber auch in flüssigen Chansons oder leichten Madrigalen die verschiedenen kleinen Erlebnisse wie Stimmungen dieser Leidenschaft, halb Wahrheit, halb Dichtung, reizvoll vor uns ausbreitet. Hier haben poetische Perlen von Ewigkeitswert, wie die in ihrer Gedankenschlichtheit und Rhythmik einzigartige Aubade „Mignonne levez-vous“, Platz gefunden,



184. Ronsard und seine Geliebte Cassandra Salviati. Kupferstich von Cl. Mellan (1598—1688).

während 10 Jahre später die Nachricht vom Tode der einst Geliebten ihn zu gleichwertig kostbaren, wehmütiger Erinnerung vollen Elegien anregt. — Eine dritte große, aber schon ideal verklärte Liebe zu einer vornehmen Schönen, Hélène de Surgères endlich, inspirierte — neben zahllosen amours fugitifs — den alternden Dichter zu einer letzten großen Liebeslyrik-Sammlung, den prachtvoll rhythmisierten, fein gemeißelten Sonnets pour Hélène. In ihnen schwingt noch einmal das Gefühl genießender Freude an Leben und Liebe, Stolz auf sein Lebenswerk, und dazu eine überlegen sich abfindende Melancholie über die Vergänglichkeit des Daseins, in einem Adel des Ausdrucks, dessen vornehme Natürlichkeit auch durch das selbst hier nicht gänzlich verbannte Rankenwerk mythologischer Bezeichnungen und italienischer Concetti des Quattrocento erstickt wird.

Dies sind die Hauptetappen seines poetischen Lebensganges, dessen bunten Kranz eine Fülle weiterer Poesien zieren: Hymnen, Elegien, Eklogen und das Epos La Franciade. Alle weisen in ziemlich gleicher Stärke dieselben Vorzüge wie Nachteile seiner Kunst auf. Immer wieder, wenn er für sein Erlebnis, dank der Anregung der ständig seinem Denken zu Gebote stehenden antiken oder italienischen Poesie ein homogenes Vorbild findet,

185. Namenszug Ronsards.



186. Diana von Jean Goujon. Paris, Louvre.
Hervorragendes Werk der bildenden Kunst aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, in welchem ein Streben nach idealer Schönheit und eine leichte, manieristische Geziertheit der Formen wie in den Werken Ronsards zum Ausdruck kommt.

und er dieses dann in eigene Schöpfung umwandelt, ohne daß dabei das fremde, gelehrte Gewand das Temperament allzu innig verhüllt, gelingen ihm Dichtungen von ausgesuchter Feinheit und Verständlichkeit. Sobald aber die aus echter Renaissancebegeisterung für das Altertum geborene Gelehrsamkeit überwuchert, sobald er sich zu Schöpfungen, die seiner innersten Veranlagung und Natur entgegengesetzt sind, zwingt, leidet seine Dichtung unter solchem Zwange. So hat der Lyriker Ronsard in seiner Franciade kein wirkliches Epos zustande gebracht, sondern nur ein seltsames Gemisch von phantastisch-romanesker Handlung ohne innere Komposition und Kraft, voll Rhetorik, voll langer Beschreibungen, voll sklavisch nachahmender antiker Vorstellungen, und dies alles in der unglücklichen Form der mittelalterlichen, paarweis reimenden Zehnsilber. Auch in den sonst nicht immer ungeschickt in den alten Rahmen mythologischer Erzählung oder antiker Legenden gefaßten Hymnen, die manchen Ansatz zu großem Schwung und tieferer Meditation verraten, wirkt doch ein Versuch, wie ihn der Hercule Chrétien zeigt, die Gleichsetzung der 12 Taten des Herkules mit Christi Wirken, vor allem durch die gequälte und langweilige ständige Frageform äußerst unglücklich.

Solche und ähnliche künstlerische Mißgriffe, vor allem aber die im ganzen allzu reiche Verwendung antiker Bilder und Metaphern, die vielfach direkt Unverständlichkeit zeitigte, haben in erster Linie bewirkt, daß die spätere Folgezeit, in der die klare ordnende Raison den Geschmack bestimmt, Ronsard mit völligem Stillschweigen überging. Die Zeitgenossen wußten freilich, warum sie ihn wie einen Gott verehrten; ihnen hatte er doch eine neue, weite und farbenglühende Welt voll Harmonie und rhythmischer Schönheit, voll nie gekannter Bildhaftigkeit eröffnet. Kein anderer zuvor und dann auf lange Zeit weiterhin hatte einen so feinen Sinn für die vielfachen intimen Reize der französischen Landschaft gehabt und auch verstanden, mit weichen, melodiösen Klängen diese Schönheit in lebendigen Bildern harmonisch auszubreiten. Wie später erst La Fontaine, so hat schon Ronsard den Zauber der dunklen, schattenspendenden Wälder, des leise plätschernden Silberquells, die fröhliche Lebendigkeit des Tierlebens und -webens empfunden und in reizvollen Tönen wiedergegeben. Und der Autor der Fabeln hat in seinem bekannten Bekenntnis seines universellen Hedonismus (in Amours de Psyché) doch nur den ihm in vieler Hinsicht wesensverwandten Ronsard nachgeahmt, der ein Jahrhundert zuvor schon gesungen hatte:

J'ayme à faire l'amour, j'ayme à parler aux femmes,
A mettre par écrit mes amoureuses flammes,
J'ayme le bal, la dance et les masques aussi,
La musique et le luth, ennemis du souci. etc.

Aber La Fontaine ist in seiner überlegen witzigen und spielerischen Betrachtungsweise wie seiner Neigung zu Formauflösung der erste Rokokodichter, Ronsard in seinem lyrischen Universalismus, seinem dionysischen Streben nach Totalität, das Himmel und Erde mit gleicher Liebe umfaßt, in seinem einzigartigen Willen zur schönen harmonischen Form der erste Dichter der rauschenden, funkelnden französischen Renaissance, zugleich der große Wegbereiter des klassischen Zeitalters, das ihn verkannt und in Bann getan hat, bis ihn die Romantik zu neuem Leben erwecken sollte.

In der Schar der sich um Ronsard gruppierenden Plejade erscheint ein einziger dem Führer einigermaßen ebenbürtig, in einer Beziehung ihm sogar noch überlegen: Joachim du Bellay, dessen Lebenswerke ein frühzeitiger Tod (1522—1560) ein zu rasches Ende setzte. Wie sein Leben in manchen Zügen dem Ronsards ähnlich ist (er stammte ebenfalls aus vornehmem Geschlecht, begeisterte sich bald fürs Altertum, wurde wie Ronsard von Krankheit heimgesucht, die ihm halbe Taubheit eintrug und ihn unfähig zu einem anderen Berufe machte), so hat auch seine Dichtung eine Art Parallelentwicklung zu Ronsards Poesie bis zu einem gewissen Grade aufzuweisen. Auch Du Bellay schmiedet mit Vorliebe horazische Oden und huldigt zu Beginn der petrarkistischen Mode in seiner Sonetten-Sammlung L'Olive (1549). Noch weniger als in des Freundes Amours de Cassandre hat hier tiefste Leidenschaft, ein aufwühlendes Herzenserlebnis ihm die Feder geführt, als der Wunsch, es den italienischen Vorbildern, denen er fast ausnahmslos folgt, gleich zu tun. So sind denn die beiden Hauptthemen, die Stimmungen und Leiden nicht erhörter Liebe des Dichters wie Preis der Schönheit der Geliebten in der überlieferten Konvention behandelt, mit einer Fülle mythologischer Vergleiche, Metaphern und Hyperbeln, reich an prunkenden Beschreibungen, reich auch an brillanten, bis zum Wortspiel gehenden äußeren Effekten, aber ohne eine Spur wahrer Empfindung. Diese fast epigrammatische Zuspitzung der Sonette am Ende, auf dessen feine Ziselierung besonders Wert gelegt wird, wie die geschickte, freie, mit meist sicherem Gefühl männliche und weibliche Reime verwendende Rhythmik geben Du Bellays Sonetten ihr eigenartiges Gepräge.

Der ideale Schwung, der besonders in dem köstlichen, Bernardo Daniello mit origineller Finesse nachahmenden 113. Sonett hervorgetreten war, wird unter Pontus de Tyards Einwirkung zu einem Höhepunkt in den folgenden platonisierenden 13 „Sonnets de l'honnête amour" (1552) gesteigert, aber dann folgt alsbald wie bei Ronsard der Rückschlag, der seinen frappantesten Ausdruck findet in der Lebens- wie Liebesgenuß emphatisch verkündenden Ode „Contre les Petrarquistes" (1553), geradezu einer kleinen satirischen Poetik der idealistischen Richtung, die von dem nacktesten Epikureismus entthront wird.

Während aber für Ronsard die Erschließung der griechischen Welt die Erfüllung seiner Träume bedeutet und ihn zum gräzisierenden Poeten macht, ist Du Bellay ausnahmslos Verehrer der lateinischen Kultur und Dichtung geblieben. Davon zeugen nicht nur die zumeist Horaz nachgeahmten ziemlich farblosen Stücke seiner Vers lyriques (1549), als auch die — in direktem Gegensatz zu seinen theoretischen Postulaten in der Défense gebildeten — mehrfachen Übersetzungen des Vergil und Ovid, zeugen die späteren lateinischen Poemata.• Für Ronsard bildete die Berührung mit der griechischen Poesie das große Erlebnis seines Wirkens; Du Bellay sollte die Bekanntschaft mit dem Zentralpunkt der lateinischen Kultur, mit Rom selbst, die wichtigste und fruchtbarste Anregung zu poetischer Betätigung bringen. Der Aufenthalt in der ewigen Stadt, den er in Diensten des Kardinals Du Bellay in den Jahren 1553/7 nimmt, sollte Du Bellay zum ersten großen persönlichen Dichter seiner Zeit neben Ronsard bilden. Und zwar ist es die Wirkung des alten wie neuen Rom, die in dem enthusiastischen



187. Die Ruinen der Thermen des Diokletian in Rom. Kupferstich von Cock (1512—1570).
(Zur Ruinenromantik in Du Bellays' „Antiquités de Rome“.)

Römerfreund tiefste Enttäuschungen und, in Verbindung mit eigenen Kümmernissen, herbsten Schmerz auslösen sollte. In den „Antiquités de Rome“ (ed. 1558), kraftvollen Alexandrinersonetten, die freilich noch an dem alten Fehler prätentiöser Rhetorik und Dunkelheit, allzu reicher Verwendung mythologischer Bilder und Symbole kranken, vermittelt er nur allgemeine, lose Eindrücke, in denen sich aber doch die philosophische Reflexion über die Ursachen der Zerstörung wie vor allem das hier überhaupt erstmalig auftretende Gefühl für die melancholische Schönheit der Ruinen, die Resignation beim Anblick der umgestürzten Säulen, halbzerstörten Tempel, verfallenden alten Paläste sehr wirkungsvoll herausheben.

Die auf die Übergangsschöpfung folgende Sammlung der 191 Sonette der „Regrets“ stellen den Gipfel in Du Bellays, ja vielleicht in der ganzen Plejade poetischem Schaffen dar. Hier hat Du Bellay erreicht, wozu auch Ronsard nicht gelangt ist: ohne das Sklavengewand antiker oder italienischer Vorbilder, aber in einer durch diese veredelten und geläuterten natürlichen Sprache, auserlesenen Sorgfalt der Komposition, die tiefsten und echtesten Empfindungen seines Herzens sowie die äußeren Erlebnisse seines Daseins in prachtvoll plastischen Bildern uns zu enthüllen. Die letzteren malen uns in schneidender Ironie vor allem das päpstliche Rom mit seinem Prunk, seiner Heuchelei, seiner verhüllten Lasterhaftigkeit, malen uns die Welt der in gleicher Weise von der auri sacra fames besessenen Geschäftsleute wie geputzten Dirnen — alles kleine lebendige Bildchen (Karneval — Prozessionen — Kurtisanen — Stierkämpfe usw.) und dazu in leidvollem Gegensatze die trostlosen Steinhaufen des alten Rom, von dem sich der begeisterte Humanist eine nur allzu verklärte Vorstellung gemacht hatte. Unter diesen bitteren

Enttäuschungen leidet seine sensible Seele, wie sie andererseits die Unzuträglichkeiten seiner Stellung schwer empfindet, die ihm nicht ermöglicht, in ruhiger Behaglichkeit seinem Dichterberufe nachzugehen. Indem sich Du Bellay des Gegensatzes zwischen seinem jetzigen Leben, dem Milieu, in welches dieses gebannt ist, und der alten Heimat bewußt wird, verdichten sich seine trauervollen Empfindungen zu weichen Elegien oder leiddurchzuckten Ausbrüchen voll Heimwehgefühl, voll schmerzlich-süßer Erinnerungsbilder an die heimatliche Landschaft, das Schloß der Väter, das Heimatdörfchen Liré am Ufer des Loir — wiederum alles Bilder, vor denen die ganze kalte Pracht und Größe der römischen Paläste, der sieben Hügel, des Tiberstroms verblaßt, weil sie seiner Seele nichts zu geben vermögen. Ohne die Spur falscher Rhetorik, ohne die künstlichen Hilfsmittel der Mythologie und Allegorie, höchstens einmal mit einem knappen Vergleiche zu einer Gestalt der Antike, die ähnliches erlitt (z. B. Odysseus), ist es ihm gelungen, das an sich einengende Sonett Petrarcas zu einem neuen biegsamen Instrument für die persönliche Lyrik, die sich mit Satire mischt, zu gestalten, voll fließender Rhythmik, klarer, eindeutiger Bildhaftigkeit und noch nicht erreichter Leichtigkeit der Diktion — ein Resultat, mit dem er abermals über seine eigenen theoretischen Forderungen glücklich hinausgewachsen ist. Die gleichzeitig geschmiedeten zahlreichen lateinischen Poemata, in deren Mittelpunkt eine heiße Liebe zu einer Römerin Faustina steht, sowie die zeitlich folgenden Jeux rustiques, eine Sammlung der verschiedenartigsten lyrischen Gattungen, dokumentieren die poetische Vielseitigkeit des Autors, enthalten auch einzelne sehr reizvolle, humorgetränkte Poesien zumal leichter Formgebung (Epitaphe, Chansons), reichen aber doch nicht an die Regrets heran, zu denen eher noch die packende Satire des Poète Courtisan (1559), das letzte Werk des Dichters, einen kraftvollen Epilog bildet.

DIVERS IEVX RV-
STIQVES, ET AVTRES
OEVVRES POETIQVES DE
IOACHIM DV BELLAY
ANGEVIN.



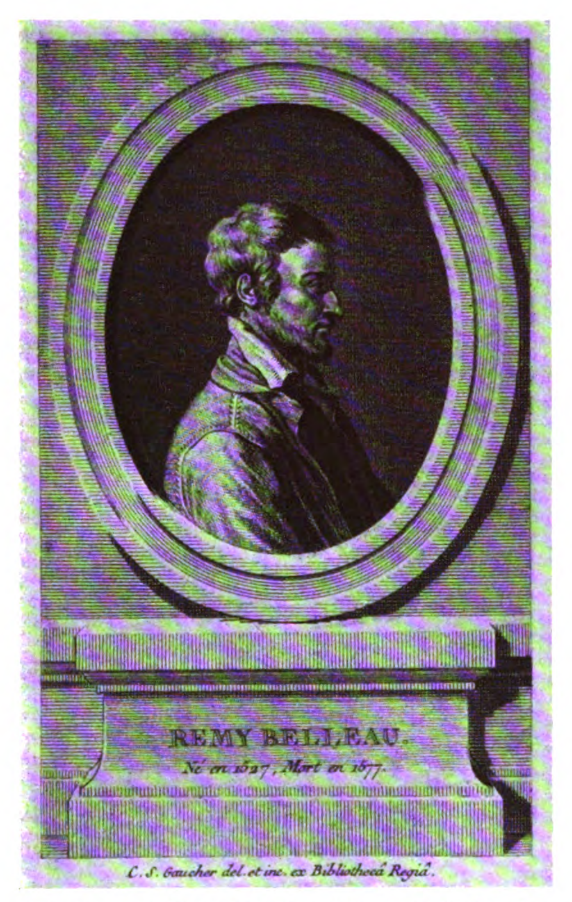
A PARIS,
De l'Imprimerie de Federic Morel, rue S.Ian
de Beauuais, au Franc Meurier.

M.D.LVIII.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

188. Titelblatt der Jeux rustiques von Du Bellay. Paris 1558.

Vor dem Glanz dieser beiden, Ronsard und Du Bellay, verblaßt das Werk der anderen Glieder der Plejade. Gemeinsam ist ihnen allen das Ziel der Veredlung und Verfeinerung der Poesie mit Hilfe antiker oder italienischer Vorbilder; gemeinsam auch der Charakter natürlicher Sinnlichkeit und irdischer Lebensfreudigkeit, die immer wieder alle Konvention durchbrechen. Doch nach Veranlagung und Können schwingt in jedem sein besonderer Eigenton, und die Wege, die sie beschreiten, um ihr poetisches Ideal zu verwirklichen, sind entsprechend gesondert und nicht einmal immer in Übereinstimmung mit den theoretischen Postulaten der Défense. Hierzu gehört die schon bei Du Bellay zu beobachtende Neigung, poetische Übersetzungen antiker Dichtung und zwar der leichteren Genres, wie der anakreontischen Poesie, zu veranstalten. Darin hat Ronsards intimer Freund, Remi Belleau, mit seiner Übertragung der Anakreonteia ins Französische (1556) etwas Wertvolles geleistet. Sein Talent ist besonders auf diese Art schlichter Kleinpoesie voll Lebensfreude zugeschnitten. So versteht er es, auch in meist losen, fließenden Achtsilbern von den bescheidenen Schöpfungen der Natur, wie Schmetterling, Koralle, Schnecke usw. fein ziselierte, bunte Beschreibungen zu geben, sich



189. Remy Belleau. Kupferstich von C. S. Gaucher.

auch mit einer gewissen Anteilnahme in das primitive Leben dieser Geschöpfe einzufühlen und dabei irgendwelche Beziehungen zum eigenen Ich, meist zur Liebe, anzuspinnen. Seine Freude an buntschillernder Beschreibung hat ihren blühendsten Ausdruck in dem eigenartigen Steingedicht (Les Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses 1576) gefunden, in dem er ein an sich monotones Thema, den Aberglauben an die zauberhafte Wirkung der Edelsteine, mit beachtenswerter Kunst der Variation, wenn auch auf die Dauer etwas ermüdend, zu behandeln weiß. Sein Hauptwerk, die „Bergerie" (1572), eine Sammlung durch gezwungene Prosaerzählung notdürftig zusammengefügter einzelner Poesien aller Art (Oden, Sonette usw.) ist ebenfalls von ungleichem Wert. Es mischen sich hier nach italienischen Vorbildern wie Tebaldeo, Wortwitz heischender und künstliche, konventionelle Bilder liebender Petrarkismus mit Persönlichkeitsausdruck, einer unverkennbaren Sinnlichkeit, deren wesentlichster Charakter, süßliche Koserei, eine homogene Form in den reichlichen geziert wirkenden Diminutiven findet. Das Wertvollste sind auch hier wieder eine Reihe Naturbilder, besonders der Jahreszeiten (L'Avril.)

Antoine de Baïf (1532—1589), der Sohn des Humanisten Lazare de Baïf, ein weiterer Freund Ronsards, mit dem zusammen er bei Dorat im Collège Coqueret in die Schönheit der Antike eingeweiht worden war, nimmt eine eigentümliche Stellung unter den Plejadedichtern ein. Er ist Ronsard verwandt in der Fülle der Produktion sowie der tiefen Gelehrsamkeit, aber ihm absolut unterlegen in origineller Kraft seiner Poesie. Seine geistige Regsamkeit ist ebenso groß wie sein Streben nach neuer Formschönheit, aber die Wege, die er einschlägt, um dieses Ziel zu erreichen, sind Abwege, bedingt durch die Übersteigerung der alten Plejade-Postulate. Dazu sind vor allem die seltsamen metrischen Reformversuche zu rechnen, von denen die Einführung eines 15silbigen Verses (vers baïfin) am bekanntesten ist. Dieser hat, dank seinem monotonen und schleppenden Charakter, zu keinerlei Weiterverbreitung geführt, ebensowenig wie Baïfs Bestrebungen zum Ausbau einer Académie de poésie et de musique von dauerndem Erfolg gekrönt waren, oder seine orthographisch-phonetischen Tendenzen oder endlich seine auf völliger Verkennung der Sonderheit französischer und antiker Poesie beruhenden Versuche, neuartige musikalische Wirkungen des Verses durch quantitierende Metrik in antiker Nachahmung hervorzurufen. Von diesen und ähnlichen formalistischen von irrtümlichen Voraussetzungen ausgehenden Spielereien abgesehen, ist er ohne Originalität, und einigermaßen bedeutend nur in der von bestimmter nachschöpferischer Begabung zeugenden Nachahmung antiker und italienischer Dichtung, die er mit einer gewissen geschickten Anpassungsfähigkeit

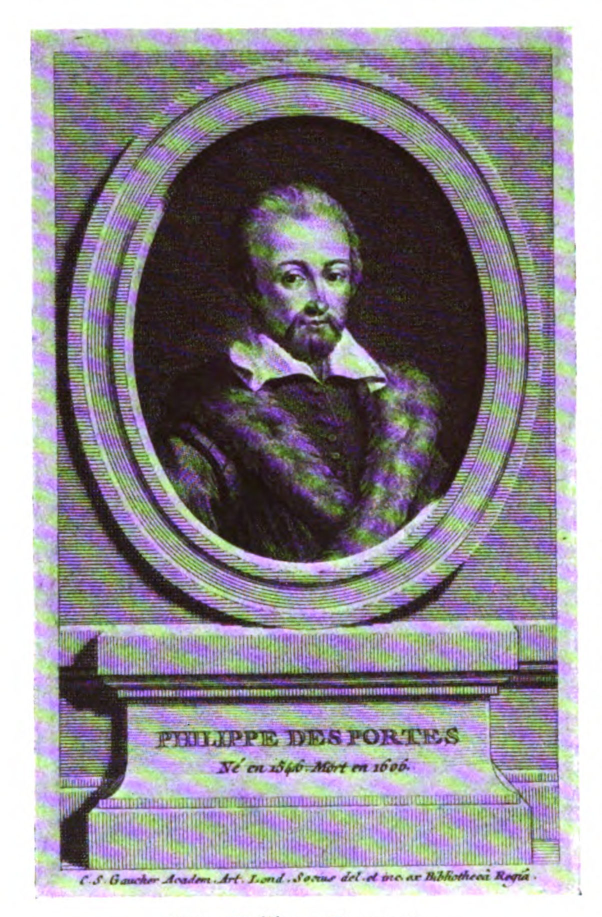


190. Antoine de Baïf. Kupferstich eines unbekannten Meisters.

und leichter Variation zu übertragen versteht, ohne jemals den Eigenton origineller Poesie zu erhaschen. Immerhin enthält sein ziemlich alle Gattungen umfassendes dichterisches Lebenswerk gewisse hervorstechende Züge, die für die Entwicklung der Lyrik überhaupt bezeichnend sind. So feiert er auch in seinen Amours (A. de Méline 1552, A. de Francine 1555) in petrarkistischer Sentimentalität und Preziosität wahre oder fiktive Herzensgeliebte, aber sein sensuelles Temperament, das oft Anlehnung bei den Neulateinern oder den wollüstigen Inspirationen Ariosts sucht, durchbricht den Petrarkismus oft im Ausmalen kräftig realistischer, sinnlicher Bilder. Die Rückkehr zu der echt französischen Form leichter Liederdichtung in Strophen, in welche die frohe, leichte oft „gauloise" Lebensauffassung homogen gebannt ist, spiegelt sich auch in seiner Vorliebe für Chansons und Chansonettes, die er allenthalben einstreut, für Anakreon, Horaz, Theokrit; die Annäherung ans Volkstümliche endlich in einer seiner letzten Schöpfungen, den ohne feste Komposition gefaßten, sprunghaften moralisch-satirischen „Mimes" (1576).

Über alle weiteren Poeten genügt es, summarisch knapp zu berichten. Außer Pontus de Tyard erscheint eigentlich nur noch Jodelle (1532—1573) zur Plejade gehörig. Der beginnenden Mode der quantitierenden Dichtung sowie dem Petrarkismus hat er anfänglich seinen Tribut gezahlt in seinen Sonetten („Amours"), aber die schmachtend gezierte Sentimentalität ist seiner leidenschaftlichen Natur im Grunde zuwider, und so schwört er ihr, genau so wie Ronsard und Du Bellay, später ab, nur noch hitziger und voll eifernder Härte (Les Contr' Amours). Der Strom seiner Beredsamkeit, der durch alle seine Dichtungen flutet, mündet freilich nicht selten ins Weitschweifige, Gespreizte und Dunkle aus, und es ist nur das aufwühlende Erlebnis der politisch-religiösen Nöte der Zeit, die ihn in 36 Sonetten „Contre les Ministres de la nouvelle Opinion" zu echten Poesien voll Kraft und rücksichtsloser Kühnheit inspirieren, zu einer Reihe satirisch gefärbter Discours in loser Form oder in Sonettengestalt, Ausbrüchen glühender Vaterlandsliebe wie vorbildlicher Toleranz, die sich gegen alle Gewaltmaßregeln richtet.

Im Dichtwerk Tahureaus und Olivier Magnys endlich überwuchert die eine Tendenz, der bereits Belleau erlegen war, und die den bei den bescheidenen Talenten der Plejade charakteristischen verblassenden Ausklang hohen Schwunges anzeigt: die Neigung zu süßlich-kleiner Dichtung, deren formale Eigenart die häufige Verwendung der Diminutiva ist. Magny, der, ein echter Epikureer, in seinen Gayetés (1554) in leichtflüssigen Rhythmen verschiedene Geliebte feiert, in seinen Oden (1559) die irdischen Freuden des Daseins in Anlehnung an Theokrit, Anakreon, Horaz, die ihm wie soviel Gleichgesinnten seiner Zeit die seelenverwandten



191. Philippe Desportes.
Kupferstich von C. S. Gaucher.

Vorbilder bedeuten, hat endlich in seinen Soupirs (1557) in zwangloser Gruppierung alle möglichen Eindrücke seines Lebens oft recht pakkend widergespiegelt. Seine Liebessonette hier sind deshalb wichtig, weil sie in ihrer Vorliebe für künstliche und geistreiche Wortspiele und Antithesen die Rückkehr zum preziösen Geschmack der italienischen Quattrocentisten vorbereiten, die nunmehr besonders die Nachfolge der Plejade charakterisiert.

Eine nicht unbeträchtliche Poesie schließt sich unmittelbar an diese an, in der aber nur wenig Namen erwähnenswert sind. Diese sogenannte seconde volée setzt das Werk der Ronsardisten in einer bestimmten Richtung fort, die nicht zu einem neuen Aufschwung führt, sondern nur einen interessanten, sich erschöpfenden Abgesang darstellt. Im großen und ganzen lassen sich zwei Strömungen unterscheiden, eine, die sich, wie es Ronsard selbst vergeblich versucht hatte, an Dichtungen großen Stils und voll hohen Schwunges wagt, mit Annäherung an das Epos, verkörpert in d'Aubigné und Du Bartas, und eine andere, in der Hof- und Gelegenheitsdichtung, Liebespoesie und epikureische Lebensfreude in der üblichen Form der Chansons, Sonetten, Oden und Elegien zum Ausdruck gebracht wird. Diese letztere Kategorie zumal ist durch die erneute höfische Preziosität charakterisiert, die wiederum aus den italienischen Quattrocentisten wie Tebaldeo, Serafino, Sasso herüberströmt. Auch Ronsard ist in seiner letzten Schöpfung, den Sonnets pour Hélène, der neuen Geschmacksrichtung einigermaßen erlegen, aber gerade an ihr läßt sich der Abstand ermessen, der Ronsard von den übrigen Sängern dieser Zeit trennt.

Als Ronsard 1578 diese Poesien veröffentlichte, war schon seit einigen Jahren der neue Stern am Poetenhimmel aufgegangen, der seinen Ruhm verdunkeln sollte, und um den sich die letzte Gruppe der Lyrik scharte: Philipp Desportes (1546—1606). Bereits 1573 erschienen seine Premières Oeuvres (Amours de Diane, Amours d'Hippolyte), eine Sammlung Sonette, Chansons (Oden), Stanzen, an die sich im Verlaufe der nächsten zwei Jahrzehnte eine stattliche Anzahl ähnlicher Poesien, darunter auch Elegien in Alexandrinern sowie Bearbeitungen von Ariostos Orlando Furioso, schließlich auch Psalmenübersetzungen anreihten. Er folgt also den Spuren der Plejade, und zwar der Strömung, die nach dem ersten steilen Aufstieg durch Ronsard, sich immer intensiver Italien als die Antike zum Vorbild genommen hatte. So ist seine Poesie nicht mehr mit Gelehrsamkeit, mit mythologischen Bildern überlastet, um so mehr aber enthält sie alle Vorzüge wie Schwächen der italienischen Dichtung, der sie folgt. Sie wird wieder mehr höfische Poesie, die nicht mit tiefgründigen Kenntnissen prunken, sondern ledig-

lich die kleinen Herzenserlebnisse in eleganter, graziöser Form besingen will. Als bevorzugter, reich dotierter Günstling Heinrichs III., ist Desportes dabei sogar vor serviler Beweihräucherung von Persönlichkeiten wie Ereignissen am Hofe nicht zurückgeschreckt, die er besser verschwiegen hätte.

Preziosität ist das charakteristische Merkmal seiner Dichtung. Desportes, der in früher Jugend während eines Aufenthaltes in Italien gesehen hatte, wie dort die Neigung zur vornehmen reinen Schule Bembos wieder abgelöst worden war durch die Rückkehr zum übertriebenen Petrarkismus Tebaldeos, führt jetzt diese Richtung zum endgültigen Siege in Frankreich. Für diese in geschraubten, gespreizten Redewendungen, seltsamen von ausschweifender Phantasie zeugenden Vergleichen und Metaphern schwelgende Art der Dichtung war die Hofluft um Heinrich III. das geeignete Milieu. Aber wenn Desportes auch in der Verpflanzung der gesuchtesten Petrarkismen alle Vorgänger übertrifft und ein förmliches Feuerwerk an Subtilitäten über seine Dichtung regnen läßt, so erhebt er sich doch über jene durch ein Bestreben, das seiner Dichtung trotz aller Nachahmung einen originellen Eigenton verleiht: durch die große Klarheit. Sein angekränkelter Geschmack liebt die Verschnörkelungen, aber sein Verstand rät ihm, die Dunkelheiten und Zweideutigkeiten der preziösen Redewendungen zu tilgen, und deshalb häuft er die Worte und Sätze, um durch logische Erklärungen alles Unklare in helles Licht zu setzen. Wenn er infolgedessen oft weitschweifig wirkt, so war auf der anderen Seite die erstaunliche Transparenz seiner noch so preziösen Bilder ein Fortschritt gegenüber Ronsards dank Mythologie und Gelehrsamkeit oft unverständlichen Dichtung.

Und noch eine zweite Eigenschaft macht Desportes zum beliebtesten Dichter des letzten Vierteljahrhunderts, die ebenso bewundernswerte Leichtigkeit, Schmiegsamkeit und weiche Harmonie der Klangwirkung seiner Dichtung. Jedes Wort ist an seinem richtigen Platze, und mag manches dem Sinn nach nicht nötig erscheinen, sein Eigenton und die geschickte Plazierung zaubert eine Musik hervor, die, verbunden mit der stets anmutigen Klarheit selbst der gesuchtesten Bilder, den zumeist bescheidenen gedanklichen Inhalt adelt und erhebt. Es nimmt nicht wunder, wenn dieser Dichter, dessen besonderes Merkmal außerdem noch graziöse Leichtigkeit ist, sich durch die starre Enge der Sonettform beeinträchtigt fühlte und mehr und mehr die Dichtformen bevorzugte, die ihm größere Freiheit ließen. Daher fügt er schon seinen ersten Gedichtsammlungen eine Menge Lieder oder, wieder nach italienischem Vorbild, Stanzen ein. Aber wieder formt er die ursprünglichen italienischen Gebilde der Oktave um und pflegt vor allem die sechszeilige Alexandrinerstrophe, die zwar schon andere gelegentlich vor ihm angewandt hatten, die er aber nun zu einer besonders beliebten Form ausbaut. Die besten Wirkungen erzielt auch er bemerkenswerterweise in den meist strophisch gebauten, ungemein flüssigen und graziösen Chansons, in denen er die nicht tragischen Erlebnisse seines Herzens oder auch die bunten etwas enger umgrenzten Eindrücke des alltäglichen Lebens mit erstaunlicher Anmut, losgelöst von aller Erdenschwere, oft in pittoresken Bildchen widergibt.

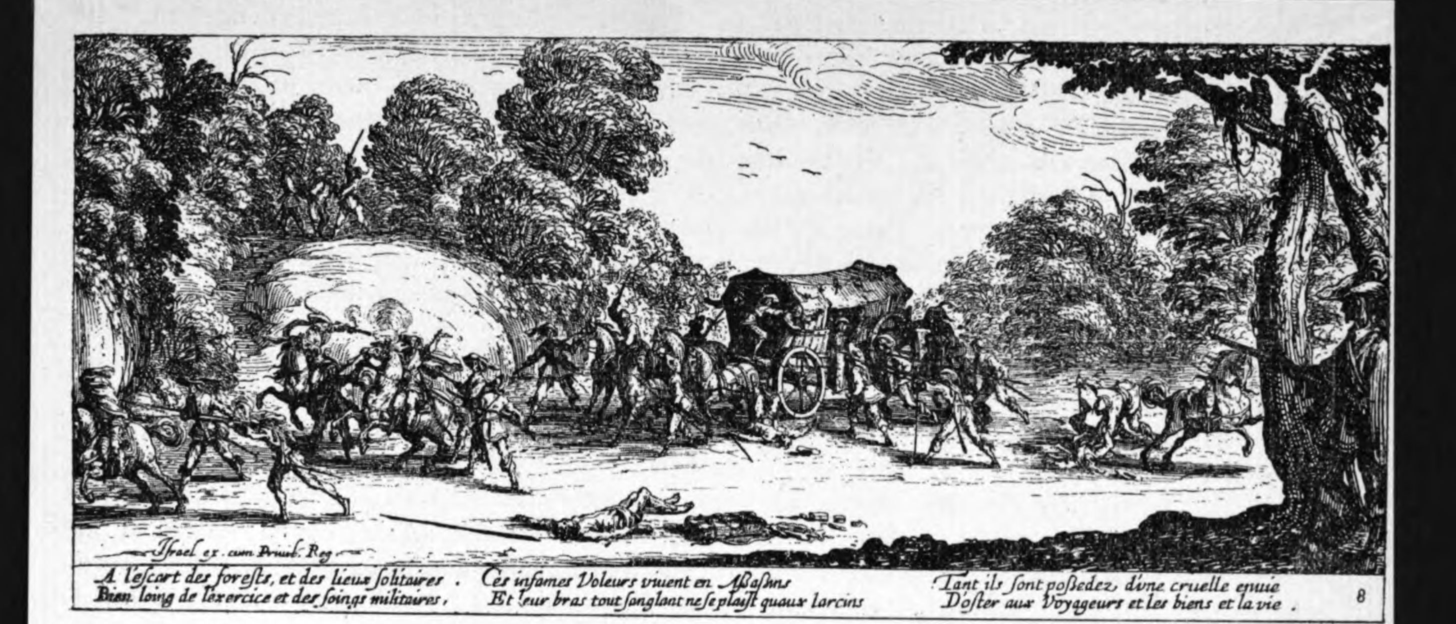
Mit Jean Bertaut (1552—1611) endlich geht die Evolution der Lyrik einen letzten Schritt nach vorwärts. Auch er inspiriert sich an den preziösen Italienern, aber weniger an Tebaldeo als an dem noch gezierteren Tansillo, und in freierer Nachschöpfung, als wir dies bei Desportes beobachten konnten. Charakteristisch ist bei ihm die dem französischen Wesen so besonders eigentümliche Vorliebe für scharf schneidende Antithesen als Stilmittel, die der logische Verstand, nicht das stürmische Gefühl erzeugt; charakteristisch auch die damit Hand in Hand gehende Entpersönlichung der Dichtung, die sich mit Ausmalen allgemeiner Empfindungen begnügt, und nur gelegentlich subjektive Töne voll oratorischen Stolzes und getragener Wucht

anschlägt, die bereits lebhaft an Corneille erinnern. Die schon Desportes eigentümliche Neigung, Alexandrinerstrophen von 4 oder 6 Versen zu verwenden, tritt bei ihm noch stärker zutage; in dieser ruhigen, manchmal bereits zur Monotonie überleitenden Formgebung findet das logisch-gedankliche Element seiner Poesie einen adäquateren Ausdruck als in dem mehr auf Pointierung abzielenden Sonett, das er fast ganz vernachlässigt. Er sowohl wie Desportes und manche andere pflegen jetzt auch, unter dem Nachhall der religiösen Bewegungen, die christliche Lyrik, besonders die Übersetzung der Psalmen, freilich nicht ohne deren grandioser Schlichtheit durch die Manie der gekünstelten Mittel der Preziosität Abbruch zu tun.

Die anderen Dichter dieser letzten Periode, wie Passerat, Jamyn, Rapin usw. variieren ein wenig je nach Veranlagung, fügen aber in ihrer Gesamtheit kaum neue, bemerkenswerte Züge hinzu. Vauquelin de la Fresnaye schließlich ist weniger bekannt durch seine provinzielle Schlichtheit atmenden Dichtungen als durch seinen Art Poétique français (ab 1574 verfaßt), der noch einmal, ohne in die Extreme zu verfallen, die Ideale der Renaissancelyrik der Plejade zusammenfaßt; als er sie 1605 endlich zum Druck brachte, dämmerte bereits langsam das Morgenrot einer neuen Zeit herauf, die gegen die glanzvolle Ronsard-Schule energisch Front macht.

Dieses neue Zeitalter, das die nächsten zwei Jahrhunderte bis zur Romantik umfaßt, hat sich undankbar gegen die Renaissancelyrik erwiesen. Undankbar, weil es nur die Fehler und Schwächen anmerkte, die dieser großartigen Sturm- und Drang-Epoche anhafteten. Wenn auch Marot eine erstmalige Befreiung aus den Fesseln einer konventionell erstarrten Poesie zu danken ist, so bleibt doch der Plejade allein das Verdienst, die vollständige Überwindung des alten Bannes und vor allem, mit einer bisher unerhörten Kraft und Fülle an formaler Schönheit, weniger gedanklicher Tiefe, vermittels überreicher Zufuhr an antikem und italienischem Renaissancegut, die Befruchtung der französischen Dichtung für alle Zeiten bewirkt zu haben.

Von Grund aus lyrisch gestimmt, wie sie entsprechend dem individualistischen Charakter des ganzen Jahrhunderts war, hat sie jedoch kein einziges episches Werk von Wert hervorgebracht, wie sehr sie auch in der Défense bereits der Bedeutung des Epos gerecht wurde. Ronsards Franciade blieb ein mißlungener Versuch; und Agrippa d'Aubignés „Les Tragiques" sind allenfalls eine großartige Satire der Zeit, aber auch viel zu lyrisch gefärbt, um als Epos bezeichnet werden zu können. Der humanistisch hochgebildete Verfasser, der mit einer Reihe Sonetten sonst ganz in den Fußtapfen Ronsards wandelt, hat ein äußerst wechselvolles und romantisches Leben geführt, in dem der von Jugend an fanatische Protestant an den heißen Kämpfen begeistert teilnahm und wegen seiner treuen Ergebung Heinrich IV. gegenüber von diesem zu höchsten Würden emporgehoben wurde. In den ca. 9000 Alexandriner zählenden Tragiques (1577 begonnen, 1. ed. 1616) macht sich sein leidenschaftliches und zugleich sensibles Herz Luft über die furchtbaren Ereignisse und Zustände des geliebten Vaterlandes im letzten Vierteljahrhundert sowie über die unheilvollen Persönlichkeiten, die jene heraufbeschworen haben. Der Eindruck des Werkes ist zwiespältig. Schmerzlich empfindet man den Mangel einer festen Komposition; das in 7 Abteilungen zerlegte Ganze bietet eine Reihe von miteinander abwechselnden Bildern sowie subjektiven Ergüssen des Dichters. D'Aubigné hat unzweifelhaft eine nicht geringe Fähigkeit, die ungeheuren auf den Schlachtfeldern sowie den vom Kriege heimgesuchten Ortschaften gewonnenen Eindrücke seines Lebens in plastischen, oft sehr lebendigen Gemälden zu übermitteln; er vermag z. B. das Grausen und Entsetzen, das der Anblick der gemarterten Landleute in ihm so oft hervorgerufen hat, vermittels einzelner realistischer, packender Züge auf den Leser zu übertragen, im großen und ganzen in einer ver-





Die Schrecken des Krieges. Zwei Radierungen aus der Folge der „Misères de la guerre" des Jacques Callot (1592-1635).

(Zu Agrippa d'Aubignés „Les Tragiques", s. S. 268.)



192. Die Bartholomäusnacht. Holzschnitt der Zeit.

ständlichen Sprache, die nur gelegentlich bei der Antike Anleihen macht. Aber er wiederholt sich zu oft, bindet lose oder nicht zusammenhängende Dinge aneinander und schlägt vielfach, zumal in seinen vom Haß diktierten eifernden Zornreden gegen die Katholiken, ins Oratorische und Rhetorische über. Neben monoton und ermüdend wirkenden langen Versreihen stehen aber immer wieder einige kraftvolle Alexandriner, die zum Teil in ihrer sublimen Diktion Corneille vorfühlen lassen, zum Teil in ihrer brutalen Schärfe wie sausende Schwerthiebe des Autors wirken, der mit einer erstaunlichen Kühnheit selbst gegen gekrönte Häupter vom Leder zieht. Im mittleren Teil besonders gestaltet sich das Werk zu einer großen Zeitsatire, in der Heinrich III. und seine Mignons hart mitgenommen werden, das Ende klingt dann mit seinem zornigen Hoffnungsruf nach Bestrafung der Feinde durch die rächende Hand Gottes und Belohnung der Gerechten, stark in den Ton alttestamentlicher Größe aus, ein Eindruck, der noch besonders vertieft wird durch den ständigen Vergleich zeitgenössischer Persönlichkeiten und Ereignisse mit solchen des Alten Testamentes, wodurch die großartige Düsternis der Dichtung noch erhöht wird.

An der Bibel inspiriert sich endlich, nur in noch viel höherem Grade, die ebenfalls dem protestantischen Lager entstammende einzige Dichtung, die einigen Anspruch auf die Bezeichnung Epos hat, die „Semaines“ des Gascogners Guillaume Salluste du Bartas (1544—1590). Hier hat sich der Verfasser, der wie d'Aubigné das Schwert so gut wie die Feder zu führen verstand und für seinen König, Heinrich IV., bei Ivry die todbringende Wunde empfing, an die hohe und schwere Aufgabe gewagt, die Erschaffung der Welt nach der Genesis in mächtigen Alexandrinern episch zu verherrlichen, nachdem er bereits 1573 in seiner Judith die Befreiung der Juden von Holofernes besungen hatte. Der gewaltige Erfolg seines Hauptwerkes, „La Semaine ou création du monde“ (1578), veranlaßte ihn, eine Seconde Semaine anzureihen, die unvollendet geblieben ist.

Der außerordentliche Beifall der Zeitgenossen ist wesentlich in der Zeit begründet. In dieser Epoche, in der das religiöse Gefühl so kräftige Wellen schlug, bewunderte man den Ver-

such des Dichters, an Stelle der ausschließlich heidnischen Inspiration endlich einmal einen erhabenen Stoff aus dem Buch der Bücher, und noch dazu den unbegreiflich gewaltigen Schöpfungsakt in der Nationalsprache dichterisch zu gestalten. Wir freilich können diese Bewunderung nicht mehr aufbringen, obwohl dem Werk ein unverkennbarer epischer Hauch nicht abzusprechen ist. Aber der in der Provinz lebende Verfasser ist alles andere als ein Künstler. Wohl ist das Ganze von einer einheitlichen großen Stimmung durchweht, der Hingabe an Gott und der Ehrfurcht vor seiner Güte und Allmacht, aber die Darstellung leidet im einzelnen unter der Mischung ungleichartiger Elemente. Die zahlreichen Beschreibungen und Aufzählungen unterbricht Du Bartas allenthalben durch moralische Betrachtungen und Vorschriften; inmitten rhetorisch wirksamer und großartig phantastischer Bilder wie z. B. des Weltendes, stellt er dann das mit pedantischer Kleinlichkeit gezeichnete Bild des rotgedruckten Kalenders oder des Uhrgewichtes, das Gott in Händen hält; um das unfaßbar Ungeheuerliche des Chaos uns lebendig zu machen, häuft er mit schier unerträglicher Wiederholung und Monotonie gegenteilige Begriffe aneinander. Noch schlimmer ist sein Bestreben, seine zweifellos außerordentliche Gelehrsamkeit allüberall auszubreiten, oder die unmöglichsten Neologismen zu schaffen (bou-bouillonnant, donne-âme, aime-humains etc.), wodurch er geradezu lächerliche, groteske Wirkungen erzielt, und in seinen Vergleichen und Bildern zur krassesten Preziosität zu greifen, die zu dem erhabenen Gegenstand denkbar unglücklich paßt. Er hat also offenbar Vorschriften der Plejade auf einen höchst ungeeigneten Stoff angewendet und abermals bewiesen, daß sein Jahrhundert zur künstlerischen Gestaltung eines Epos nicht fähig war.

Hand in Hand damit verläuft die Entwicklung der erzählenden Dichtung überhaupt im Zeitalter der Plejade; nach dem erstmaligen kurzen Aufblühen von 1550 bedeutet die 2. Hälfte des Jahrhunderts einen Stillstand. Der Roman dieser Epoche ist ohne Wert, unoriginell und beschränkt sich im wesentlichen auf Übersetzung oder Nachahmung fremder, insbesondere der spätgriechischen und spanischen Vorbilder. Bemerkenswert, weil befruchtend wirkend, sind Amyots französische Übersetzung des Heliodor (Les Amours de Théagène et de Chariclée (1547), des Longus „Daphnis et Chloé" (1559) sowie der „Diana" des Jorge de Montemayor (1578); auch der Schelmenroman findet in der Vie de Lazarille de Tormes (1561) eine erstmalige Überführung nach Frankreich. Die Zeit der Bürgerkriege, in der Kampf- und Abenteuerlust erneut geweckt wurden, hat zweifellos zur günstigen Aufnahme und Nachahmung solcher Strömungen beigetragen wie z. B. des spätgriechischen Romans, in dem der bunte Wechsel der mannigfachsten äußeren Erlebnisse im Vordergrund steht, während der Kern durch die Verwicklung einer sentimentalen Liebesgeschichte gebildet wird, deren glückliche Lösung immer von neuem durch die zahllosen Abenteuer gehindert wird. Auch Belleforests „Histoires tragiques", d. h. eine Bearbeitung von Bandellos Novellen, mit moralischen Reflexionen angefüllt, sind wegen ihres grausigen und spannenden Charakters Lieblingslektüre dieser Epoche, während die Schäferpoesie sich mehr in die dramatische Literatur flüchtet und nur in den kraftlosen Bergeries de Juliette (1585—98) des Nicolas de Montreux einen Nachhall findet. Erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts, nach Beendigung der Bürgerkriege, beginnt der sentimentale Roman ziemlich kräftige Blüten zu treiben.

In all den genannten Werken stößt man kaum jemals auf irgendwelche Spur origineller Schöpfung. Diese ist allenfalls in der zwischen erzählender und moralisierend-belehrender Art schwankenden Zwittergattung anzutreffen, von der bisher Noël du Fail in seinen Erstlingswerken Proben gegeben hatte. Meist handelt es sich um Geschichtchen in Dialogform, in denen lustige Schwänke erzählt werden, aber auch zu mehr oder minder scharfer Satire geschritten wird. Die

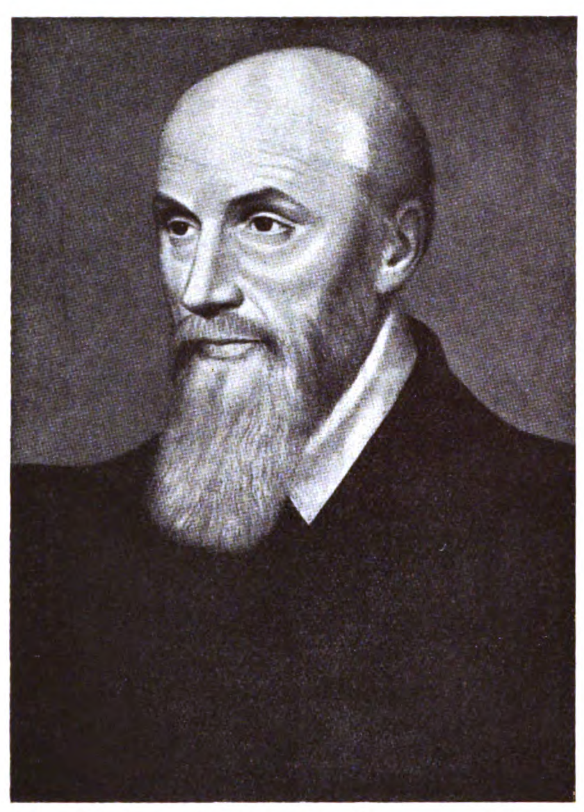
bemerkenswertesten Beispiele bietet Tahureau in seinen Dialogues non moins profitables que facétieux (1565); Tabourot in seinen Bigarrures (1582—1586) und Ecraignes dijonnaises (1592); Guillaume Bouchet in den Serées (I. 1584, II. 1598, III. 1608), endlich Béroalde de Verville, Verfasser spannender Abenteuerromane, in seinem trefflichen aber sehr derben Le moyen de parvenir (1610). Auch die meisten dieser Schöpfungen kranken an dem Mangel künstlerischer Komposition und sorgfältiger Einzelgestaltung. Sie sind oft regellos gebildet, je nach dem augenblicklichen Einfall des Verfassers, gelegentlich mit anderen, kaum noch literarisch zu nennenden Gattungen durchsetzt, wie die Bigarrures mit Rätseln und Kalauern; der Ton ist vielfach sehr frei und unflätig. Hierin wie in den gelegentlichen grotesken Wendungen und Gedankensprüngen lebt Rabelais' Geist im kleinen fort. Am ehesten Beachtung verdient wieder Noël du Fail, der uns in seinen Contes d'Eutrapel (1585) mit guter Beobachtungsgabe hübsche realistische Sittenbilder seiner bretonischen Heimat übermittelt, dahinein allerhand Anekdoten scherzhafter Art baut und zugleich die Gelegenheit wahrnimmt, seine eigenen Ansichten über die Welt in meist satirischer Beleuchtung, wie eigene Erlebnisse in verhüllter Form wiederzugeben. In der doppelten Grundlage: Autobiographie, Satire mit moralisierender Reflexion erscheint sein Werk wie ein fragmentarischer Entwurf zu den realistischen Romanen des 17. Jahrhunderts, besonders Sorels „Francion", aber die Unzulänglichkeit der Komposition, die oft dunkle, schwierige, sprunghafte Schreibweise voll elliptisch-anakoluthischer Wendungen hat es bald in Vergessenheit geraten lassen.



193. „Ich bin der Papst." Anonymer französischer Holzschnitt aus dem 16. Jahrh. gegen den lasterhaften Papst Alexander VI.

So bestätigt auch die Umschau der Erzählungsliteratur, daß das Schwergewicht der französischen Renaissancedichtung in der Lyrik ruht; die Entwicklung der dritten großen Gattung, des Dramas, wird hierfür den letzten Beweis darbieten.

Einzig die allgemeine Literatur, zumal der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in der die zahlreichen geistigen Bestrebungen der Zeit Form gewannen (theologische, politische, philosophische Literatur), gewährt ein äußerst lebendiges und farbenreiches Bild. Und das ist begreiflich. Denn außer dem machtvollen Drang nach Erneuerung und Veredlung der poetischen Gestaltung hatte das Zeitalter des Individualismus ebenso stark alle sonstigen geistigen und gemütsmäßigen Kräfte, die bisher gebunden gewesen waren, entfesselt. Auf allen Gebieten suchten die Menschen der Renaissance die jetzt massenhaft auf sie eindringenden Probleme zu lösen, und so ergießt sich, besonders nach 1550, ein breiter Strom theologischer, politischer, philosophischer Werke über Frankreich. Auch hier lassen sich im großen und ganzen die gleichen Erscheinungen, wie sie die Entwicklung der Dichtung aufwies, beobachten; vielfach ringt zunächst mit alter Tradition die neue Geistigkeit, mit dem Endresultat, daß letztere obsiegt. So viel mittelmäßiges Gut sich findet, so ist doch Sprache und Stil so manchen Werkes von kraftvollem, ja hinreißendem Schwung getragen, darin der fessellosen Leidenschaft adäquat, die viele Denkmäler politischer, religiöser oder sonst welcher Prägung atmen, und abermals oft in dieser bestimmten Tönung wieder ein Dokument des individuellen Lyrismus, der nun



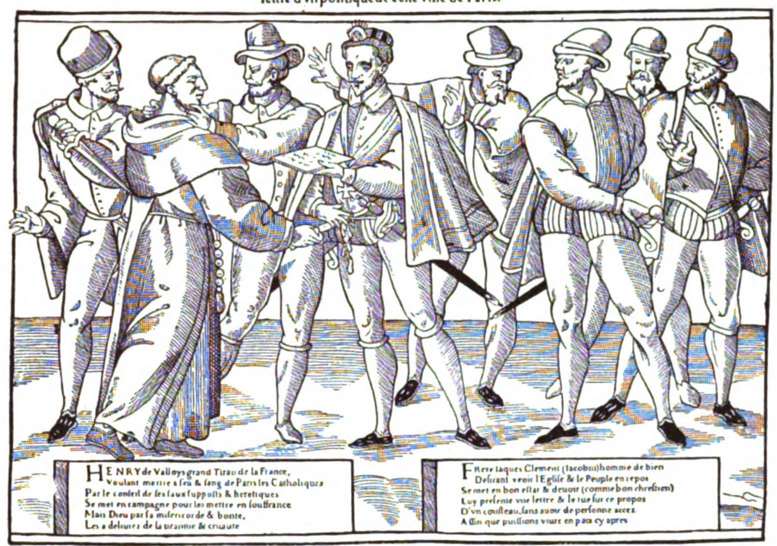
194. Michel de l'Hôpital. Gemälde eines unbekannten Meisters. Paris, Louvre. (Nach Lanson.)

einmal das Hauptkennzeichen des ganzen Zeitalters ist. Nur ein knapper Überblick, der auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, sei hier geboten.

In der theologischen Literatur spiegelt sich naturgemäß besonders häufig der Kampf zwischen den beiden Konfessionen ab, der Frankreich damals in zwei Lager zerriß. Dabei waren die Protestanten insofern in der günstigeren Lage, als der von ihnen angegriffene Katholizismus die meisten Angriffsflächen bot. In ihrer Polemik brauchten sie außerdem oft nur die längst Tradition gewordenen satirischen Verspottungen der Diener Gottes und der zahlreichen Mißbräuche, wie sie die novellistische Literatur massenhaft verbreitete, mit aufzunehmen und als wirksame Waffe zu verwenden. Dies geschah z. B. in einem der merkwürdigsten Denkmäler dieses Kampfes, der sogenannten Apologie pour Hérodote (1566) des gelehrten Henri Estienne. Die Antike wird hier nur zum Sprungbrett für die Satire des katholikenfeindlichen Autors, der seine ursprüngliche Absicht, den Nachweis zu liefern, daß Herodots viel belächelte seltsame Geschichten durchaus wahr seien, zu einer heftigen Polemik gegen die katholische Kirche ausbaut. Ausgezeichnete Beobachtungskunst, Frische des Stils, Reichtum an malerischen Bildern können jedoch nicht über die Unzulänglichkeit der Komposition, das Sprunghafte und die Überlastung des Werkes hinwegtäuschen. — Die bedeutendste Gestalt im katholischen Lager aus der späteren Zeit ist François de Sales (1567—1622), der Calvins Werk insofern fortsetzt, als auch er die literarischen Zeugnisse seiner Berufstätigkeit in eine künstlerisch beachtenswerte Form zwingt und in einer für alle verständlichen Sprache sowohl Predigten wie geistliche Briefe als auch die systematischen theologischen Werke abfaßt. Von diesen bildet seine Introduction à la vie dévote (1609) eine immer von neuem aufgelegte Anleitung zu einer guten katholischen Lebensführung, während sein Traité de l'amour de Dieu (1616) eine glänzende Psychologie der Liebe enthält, die den mystischen Platonismus fortsetzt. Am meisten Beifall löste seine die menschlichen Sch wächen mit großem Geschick und äußerlicher Nachsicht dirigierende Introduction aus, die, noch durchaus in der Tonfärbung des 16. Jahrhunderts geschrieben, durch die außerordentliche Bildhaftigkeit ihres Stiles gefiel. Der von poetischer Inspiration durchglühte Verfasser sucht hier der Gesellschaft an der Wende des Jahrhunderts, deren kulturelle Höhe man allzu leicht überschätzt, vor allem lichtvolle Klarheit in seinen Gedankengängen zu übermitteln, aber da er formal noch gänzlich im Bann der Renaissance steht, geschieht dies weniger durch logische Einfachheit, als durch gehäufte Erklärung und Umschreibung der Abstrakta durch eine Unmenge konkreter Bilder und Metaphern, durch zahlreiche farbenspendende Adjektiva, durch minutiöse Analyse. Es ist leicht preziös angehauchter Mignardisenstil, Kleinkunst, die mit ihrer mehr verstandes- als gefühlsmäßigen Basis, ihrer leicht melancholischen Weichheit, die mit dem einschmeichelnden, überzeugenden Ton seiner Gedanken trefflich harmoniert, eine Sonderstellung einnimmt.

Die politische Literatur steht in unverkennbarem Zusammenhange mit den durch die Reformation geschaffenen Kontroversen. Von der Diskussion religiöser Probleme war der Sprung leicht zur Untersuchung und Kritik politisch-staatlicher Fragen. Wieder half vielfach die jetzt vertiefte Kenntnis der Antike wesentlich mit; an Beispielen wie Plato, Plutarch, Cicero u. a. stählte man die eigenen Waffen. Und bei der Betrachtung dieses Teiles der Ideengeschichte zumal wird deutlich, wie fest das 18. Jahrhundert auf dem Renaissance-Zeitalter beruht, nachdem durch die Periode des Absolutismus im 17. Jahrhundert eine Erörterung derartiger Fragen unterbunden worden war.

Icy ſe voit cōme Hēry de Vallois a eſté mis a mort par vn Religieux de l'ordre des freres Preſcheurs, dit Iacobins, luy preſentant vne lettre d'vn politique de ceſte ville de Paris.



195. Die Ermordung Heinrichs III. im Jahre 1589. Holzschnitt der Zeit.

Unter der Nachwirkung antiker Lektüre blühen jetzt die vielfachen Kampfschriften gegen die „Tyrannis“ empor, wobei höchst charakteristisch die verteidigende Stellung der Katholiken und die Opposition der Protestanten ist bis zu dem Augenblicke, als Heinrich IV. von Navarra auf den Thron Ansprüche erhob, ein Moment, der das Bild sofort ins Gegenteil umkehrte. An der Spitze dieser Streitschriften steht der leidenschaft-durchglühte, aber noch unausgeglichene „Contr'un“ des jugendlichen Freundes Montaignes, Étienne de la Boétie (1548); an ihrem Endpunkt die sogenannte Satire Menippée (etwa Ende des Jahrhunderts). Diese markanteste Satire des 16. Jahrhunderts entstand im Kreise nationalgesinnter und zugleich geistig hochstehender bürgerlicher Männer, die als echte Vaterlandsfreunde, treue Königsanhänger, treue Katholiken, aber ohne jeden Fanatismus gegen die Protestanten, gegen die von außen (Spanien) wie von innen kommenden staatsfeindlichen Mächte (die Guise, Parlament, Sorbonne) mit den schärfst geschliffenen Waffen des Spottes zu Felde zogen. Wie die Verfasser hier den einzelnen Gegnern die Maske vom Gesicht reißen, ihre Heuchelei, Brutalität, Herrschsucht und krassesten Egoismus durch das Mittel scheinbar naiv-harmloser Biederkeit und Offenherzigkeit, die in Wahrheit bitterste Ironie ist, an den Pranger stellen, zu gleicher Zeit erschütternde Bilder von dem aus tausend Wunden blutenden Vaterland entwerfen, ist so wirkungsvoll, so packend herausgearbeitet, daß man über manche Unzulänglichkeit des in vieler Hinsicht geschickt an antike Vorbilder wie Varros Satire und Senecas Apokolokyntosis angebildeten Stils, über die allzu lose Komposition, die zu reichlichen Wiederholungen und Wortspiele hinwegsieht.

Nach der Mitte des Jahrhunderts bereits verdichten sich die ursprünglich pamphletartigen Schriften mehrfach zu sorgfältig durchdachten Systemen, in denen zumeist in irgendwelcher Form demokratische Ideen gepredigt und die natürlichen Rechte des Volkes gegenüber der unumschränkten Herrschergewalt gefeiert werden, ohne daß diese stets gänzlich negiert wird. So bei Du Plessis-Mornay in seinen 1581 ins Französische übersetzten Vindiciae contra tyrannos, vorher schon bei Hotman in seiner Franco-Gallia (1573, übersetzt 1574), und etwas gemäßigter, mit vorsichtigem Abwägen bei Jean Bodin in seinen 6 Büchern über den Staat (1576). Er besonders ist eine eigenartige, fesselnde Gestalt, die die merkwürdigsten Gegensätze in sich vereint. In seinem berühmten Colloquium Heptaplomeros (1593) predigt er religiöse Toleranz wie ein Deïst des 18. Jahrhunderts; in seiner Daemonia magiorum entpuppt er sich zugleich offenkundig als fanatischer Anhänger von Hexenglauben und Magie; in seinem ersten politischen Werke Methodus ad facilem historiarum cognitionem (1566) sucht er, wie später Montesquieu, mit tiefer Einsicht und seinen Zeitgenossen weit vorauseilend, Wesen und Art der Menschen und Völker auf rein naturalistische Weise, durch Klima und Milieu, zu ergründen, ebenso in seinem Hauptwerke über den Staat, in dem er im übrigen einem durch ethische Vollkommenheit bedingten Absolutismus und, wie Montaigne, dem traditionellen katholischen Glauben aus Staatsrücksichten huldigt. Die besten Männer des Jahrhunderts erheben sich über die von Leidenschaften erhitzte Kampfstimmung, so der von Ronsard als Begründer der neuen Kultur gefeierte edle Kanzler Michel de l'Hôpital (1505—1573), der aus der Tiefe philosophischer Überlegung und Reinheit seines milden Charakters die religiöse Duldung als Kernpunkt eines großen Staatswesens, das von der Justice beherrscht werden müsse, befürwortet, wie es Estienne Pasquier mehrfach in seinen Werken zum Ausdruck bringt.



196. Du Plessis-Mornay. Kupferstich von L. Gaultier (1561—1630).

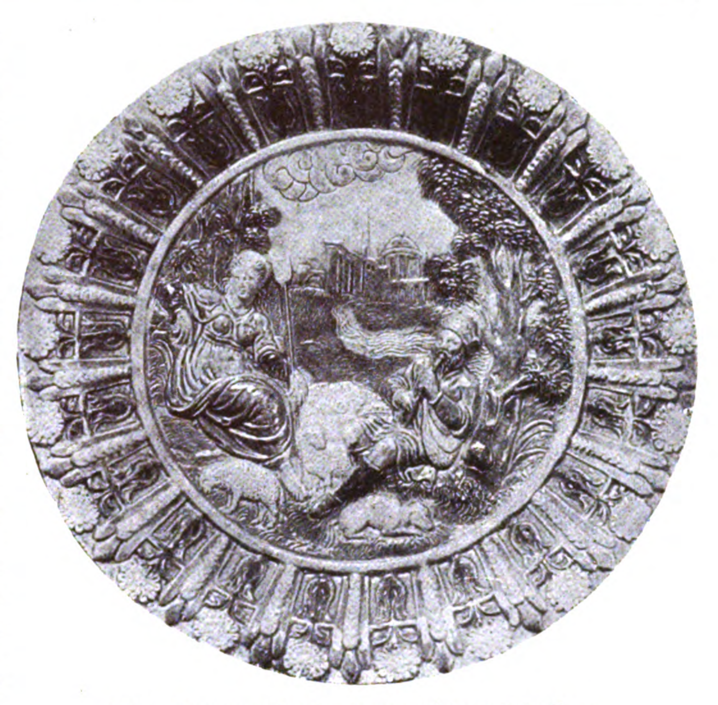
Höher stehend in formaler Beziehung als dieser Männer Werke sind die sorgsam gefeilten 7 Reden des Bischofs von Lisieux, Guillaume Du Vair (1556—1621), der das renaissancemäßige Streben nach Schönheit der Gestaltung bereits in die Bahnen der Klarheit und Mäßigung der kommenden klassischen Zeit, in verständnisvoller Anlehnung an antike Vorbilder leitet, ohne in den üblichen Fehler der Überfülle antiker Reminiszenzen zu verfallen. Wir werden ihm noch an anderer Stelle begegnen.

Das Zeitalter des Individualismus zeitigt auch eine erste Blüte der geschichtlichen Memoirenliteratur, deren bekanntester Vertreter der meist überschätzte Abbé de Brantôme (1540—1614) ist. Er läßt vor unseren Augen in seinem vielbändigen nach 1584 abgefaßten Werke (Vies des hommes illustres et grands capitaines français, Vies des dames illustres, Vies des dames galantes) meist in biographischer, der Antike nachgeahmter Form das Leben aller wichtigen Persönlichkeiten der Epoche, Herren wie Damen, vorüberziehen, ohne sich jemals zu tieferer philosophischer Betrachtungsweise eines Plutarch zu erheben. Vor der Wahrheit und Echtheit seiner oft in unglaubliche chronique scandaleuse ausartenden Berichte warnten eigentlich schon seine häufig eingefügten Bemerkungen, die uns deutlich deren Übernahme nur durch Hörensagen ahnen lassen. Zu seiner in mannigfachen nicht immer sympathischen Farben schillernden Persönlichkeit, der die Freude an Obszönitäten und Klatsch auf Schritt und Tritt aus seinen Schriften hervorleuchtet, bildet der wackere, tapfere, bis zur Grausamkeit harte Marschall Blaise de Monluc (1502—1577) einen frappanten Gegensatz, der in seinen Commentaires (ed. 1592) sein von Kampfgeschrei und Pulverdampf erfülltes Leben packend und geradezu schildert. Sie wie eine Anzahl echter Geschichtschreiber, Thou in seiner Historia mei temporis (1604—1620); D'Aubigné in seiner Histoire universelle (1616/8); dazu andere markante Persönlichkeiten wie etwa die als Nationalökonomen anzusprechenden Olivier de Serres (1539—1619) und A. de Montchrétien (1575—1621) oder der treffliche Chirurg Ambroise Paré († 1598) schreiben ihre oft neuen Ideen voll aufklärerischer Prägung, mit Abstufungen natürlich, aber alle doch mehr oder weniger in einer fesselnden, bilderreichen Sprache, die an Wert die eigentliche Erzählungsliteratur oft übertrifft. Als originellste Persönlichkeit in dieser Schar verdient Bernard Palissy (†ca. 1589) hervorgehoben zu werden, der talentvolle Schöpfer der herrlichen Fayencen, dessen Untersuchungen auf geologischem Gebiete abermals an die Forschung zu Beginn des 18. Jahrhunderts herangreifen, und der in seinen auf der Methode der Erfahrungstatsachen aufgebauten mehrfachen Abhandlungen die eine Theorie der Plejade praktisch bestätigt, daß auch die Sprache der Technik prächtige farbenreiche Elemente birgt, die in der Hand eines der Natur nahestehenden Gestalters, wie es Palissy war, zu einer wirksamen Illustration der Muttersprache werden können.

Dieses Hochziel der Plejade war in dem an heterogenen Gärungsstoffen so reichen Jahrhundert auch von anderen Vaterlandsfreunden stetig verfolgt worden. Die Beschäftigung mit Wesen und Bedeutung der Sprache nimmt jetzt zum ersten Male einen gewaltigen Aufschwung; das Zeitalter der Renaissance erscheint auch als das Zeitalter der Begründung der Philologie. Die vertiefte Kenntnis der alten Sprachen ruft das Interesse für den Ursprung der Muttersprache auf den Plan; der Wunsch nachzuweisen, daß diese den fremden Idiomen an Wert und Schönheit nicht nachstehe, führt zum ersten Male zu einer vertieften Betrachtung heimischer Literatur, wie sie abermals erst das 18. Jahrhundert wieder aufnehmen sollte. Das rasche Eindringen überreichen fremden, insbesondere italienischen Gutes, das zunächst als Bundesgenosse zur Bereicherung angerufen worden war, zeitigt alsbald eine nationale Reaktion dagegen, und die unter dem fremden Einfluß, vor allem griechischen und lateinischen Materials, ins Uferlose gehende willkürliche graphische Wiedergabe des Lautbildes, erweckte den Wunsch nach orthographischer Reform. Baïf ist hierin

schon zwei Jahrzehnte zuvor der Grammatiker L. Meigret vorangegangen, der in seinem „Traité touchant le commun usage de l'écriture française" eine rein phonetische Schrift befürwortete, in der alle etymologischen Rücksichten außer acht gelassen wurden; ihm folgen mit Abänderungen Peletier du Mans (1551) und Ramus. Sie errangen mit ihren Plänen ebensowenig dauernden Erfolg wie später Baïf.

Mehr Wert für die Folgezeit hatten die Versuche, die Landessprache auf ihren Ursprung zurückzuführen, d.h. Etymologie zu treiben. Allmählich setzt sich, nachdem man in der ersten Begeisterung für das Griechische dieses als Ursprache, nicht ohne heute komisch wirkende Phantastereien angesehen hatte, die Meinung durch, daß die Sprache der einstigen gallischen Einwohner, wesentlich verändert durch die eingeströmten anderen Nationen, insbesondere die Römer, die Quelle des Französischen wäre (Robert und Henri Estienne). Dessen ästhetischen und kulturellen Wert gegenüber der Überschätzung anderer, vornehmlich der italienischen Sprache, herauszuarbeiten, mühte sich in mehreren Schriften Henri Estienne. In ähnlichen Strebungen gelangten Claude Fauchet und Étienne Pasquier dazu, zum ersten Male eine gerechtere Beurteilung der nationalen literarischen und kulturellen Vergangenheit zu befürworten. Insbesondere bilden Pasquiers Recherches de la France (1560—1621) eine wahre Fundgrube für das Wissen der älteren Gesamtkultur Frankreichs, ein Werk charakteristisch durch die oft schon beobachtete sprunghafte Nachlässigkeit der Komposition sowie das lebendige allenthalben durchdringende Temperament des gelehrten und von unendlichem Erkenntnisdrang erfüllten Autors. Ihrer aller Werk und manches andere, das wir nicht noch nennen können, geben den theoretischen Text zu der enthusiastischen Melodie, die Du Bellay in der Défense angestimmt hatte — alle zusammen der machtvolle Ausdruck des sich seines Wertes zum ersten Male wieder bewußt werdenden französischen Volksgeistes, der den kulturellen Vorsprung der anderen Nationen wieder einholen möchte.



197. Fayence-Schüssel von Bernard Palissy mit Darstellung einer Hirtenszene. Paris, Louvre.

Als die Défense 1549 in ihren Theorien der Übersetzung eine ganz sekundäre Rolle zuwies, lag ihr noch nicht das große Werk des Mannes vor, der sich um die Illustration der Sprache ein wesentliches Verdienst erworben hatte: Amyots Plutarch-Übersetzung (Vies des hommes illustres 1559; Œuvres morales 1572). Amyot, einer der besten Kenner auch des Griechischen, legte seiner Übersetzung das griechische Original zugrunde, bot aber nun keine holperige wörtliche Wiedergabe, sondern suchte den griechischen Moralisten in jeder Weise seinen französischen Lesern, und zwar den Laien, mundgerecht und schmackhaft zu machen. In gleichem Maße von einem feinen Gefühl für die Schönheit der Sprache wie einem auffallend lebhaften Wunsch nach logischer Klarheit getragen, modelte er das Original durch seine Übersetzung wesentlich um, vornehmlich durch Abänderung der Worte im Satzbau, genauere Definition vieler Wörter, redoublements etc. So entstand ein Werk, das sowohl durch seine Transparenz wie sorgfältiges Streben nach Rhythmus und Euphonie des Satzbaues eines der besten französischen Prosadenkmäler des Jahrhunderts darstellt und das zugleich in mehrfacher Hinsicht das kommende Zeitalter vorausahnt. In einem Punkte zumal verdient es unsere

besondere Aufmerksamkeit: durch die Umgestaltung, d. h. Französierung der antiken Welt, die Amyot vornimmt, ebenfalls um die mannigfachen Begriffe des Altertums, die seinen ungelehrten Zeitgenossen fremd und unverständlich waren, ihnen vermittels moderner Verhältnisse nahe zu bringen. Der nationale Gedanke hat bei diesem Vorgehen ebenso Pate gestanden wie bei den Forderungen der Plejade, und hier zu einer Art Fälschung geführt, auf der die Folgezeit noch weiterschreiten sollte.

Außer der französischen Gewandung, mit der Amyot das an sich schon packende Bild des Altertums umkleidete, machte noch ein anderer Grund das Werk zu einem der meist gelesenen Bücher der Zeit: die Tendenz des griechischen Originals, das in lebendiger Gestaltung vorzuführen, was die Franzosen des 16. Jahrhunderts besonders zu interessieren begann: den Menschen selbst, in all seinen Erlebnissen, Handlungen und Charaktereigenschaften, kurzum das Gebiet, das als einzige aber reiche Domäne der Philosophie der Renaissance für Frankreich Bedeutung hat.

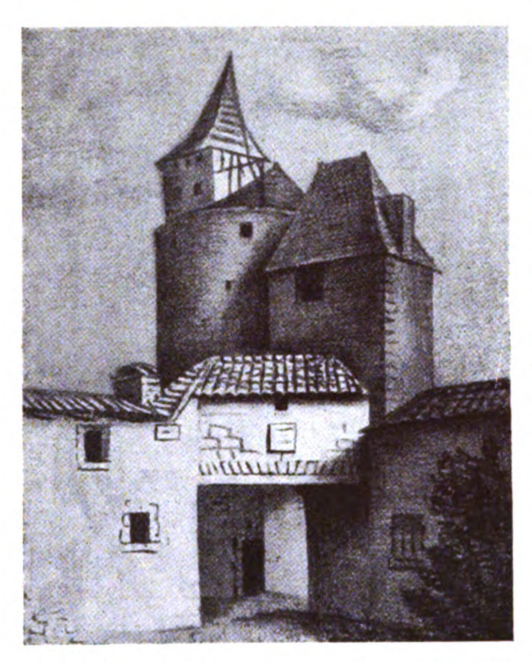
Die Entwicklung der Philosophie im Frankreich des 16. Jahrhunderts entzieht sich nicht dem Gang der Entwicklung der übrigen geistigen Kultur. Begierig stürzt man sich auf die Antike und bereichert sich an ihren Schätzen, wahllos oft und ohne dabei in das innerste Wesen und die Tiefe zu dringen, wie es z. B. der Platonismus lehrt. Aber während sich in den anderen Kulturländern zugleich der Blick auf den Kosmos richtet und man die Welt über und um sich zu begreifen sucht (Galilei, Kopernikus usw.), beschränkt man sich in Frankreich auf das Studium des Mikrokosmos. Der jetzt nach langem Schlummer zum ersten Male seiner Individualität und seines Wertes bewußt werdende menschliche Geist sucht hier vor allem das große Rätsel Mensch zu ergründen und findet dabei in zahlreichen Schriften der Alten reichliche Vorbilder. Und so verliert man sich nicht in astronomische, kosmische Spekulationen, sondern man bleibt fest auf der Erde und vertieft sich in die Betrachtung der staatlichen, politischen, ökonomischen Dinge, man untersucht Psyche und Charakter des Menschen, versucht in zahllosen moralistischen Traktaten seinen Lebensgang und seine Lebensbedingungen zu erfassen und zu regeln. Niemand unter den Alten kam diesen Bestrebungen wohl so entgegen wie Plutarch und Seneca; sie sind es, die auch auf die einzige große und originelle philosophierende Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts in Frankreich gewirkt haben, auf Montaigne.

Michel Eyquem de Montaigne (1533—1592), aus begütertem ursprünglich bürgerlichem Geschlecht stammend, zog sich, nachdem er studiert und längere Zeit juristische Ämter in Périgueux und Bordeaux bekleidet hatte, im Alter von 39 Jahren in das Privatleben auf sein Schloß Montaigne in Périgord zurück. Hier hat er eine im ganzen sorgenfreie Existenz, zumeist ohne nahe Berührung mit den wilden politischen und religiösen Kämpfen, aber auch aller einsiedlerischen Zurückgezogenheit abhold, geführt, einzig darauf bedacht, die knappe Spanne des irdischen Daseins als vollendeter Lebenskünstler auszuschöpfen, dem Problem der Lebensweisheit unter der Führung der geliebten Alten in täglicher Meditation nachgehend. Der Ertrag dieser ständigen philosophierenden Betrachtungen waren seine zwanglos und unsystematisch niedergeschriebenen Essays, mit denen er eine neue Gattung der Literatur eröffnete. Eine 1½jährige Badereise, die zugleich seine Wißbegierde über fremde Länder befriedigen sollte, vermochte nicht ihn von einem schmerzhaften Steinleiden zu befreien. In den 80er Jahren von der Stadt Bordeaux zum Bürgermeister erwählt, übte er dieses Amt einige Jahre (bis 1585) gewissenhaft und zur Zufriedenheit der Bürger aus, aber ohne sich sonderlich für seine Pflichten zu erwärmen. 1592 starb er, nachdem er seine letzten Lebensjahre darauf verwendet hatte, um an seinen Essays zu bessern und zu feilen. Von diesen waren 1580 die ersten beiden Bücher erschienen; 1588 eine stark vermehrte Auflage (die 5.) und das 3. Buch, und auf Grund zahlreicher Zusätze und Besserungen, die sein eigenes Handexemplar der ed. 1588 aufwies, veranstaltete Marie de Gournay, die geistig hochstehende jugendliche Freundin seines Alters, eine Neuausgabe 1595, auf der die meisten späteren Editionen fußen, die aber voller Fehler und willkürlicher Abänderungen ist. Erst 1912 ist in Bordeaux auf Grund seines Handexemplars die große kritische Ausgabe in Angriff genommen worden, auf die man sich zu stützen hat.



198. Montaigne. Gemälde eines unbekannten Meisters. (Nach Lanson.)

Montaignes Essays bieten nichts weniger als ein abgerundetes, geschlossenes philosophisches System. Im Lauf von über zwei Jahrzehnten, in Zwischenräumen und mit Unterbrechungen abgefaßt, niedergeschrieben nach den jeweiligen Eindrücken, der jeweiligen Laune des Verfassers, dessen Reife des Denkens und dessen Lebenserfahrung in den 90er Jahren eine wesentlich andere ist als in den 70er Jahren, erscheinen sie uneinheitlich, ja sich mannigfach widersprechend. Seine Gedankenarbeit wie Schreibart haben eine Evolution durchgemacht. Es sind zunächst nicht persönliche Erlebnisse, die ihm die Feder in die Hand drücken, sondern Reflexionen über meist längst verklungene Geschehnisse, die ihm die fleißig studierten Historiker und Moralisten alter und neuerer Zeit überlieferten. Gleichartige Erscheinungen, wie sie die Geschichte oft vermeldet, verbindet er und beginnt langsam allgemeine Gesetze und Regeln davon abzuleiten. In dieser ersten Zeit sind es besonders die Beispiele von Heldenmut und eiserner Willensstärke, das stoische Ideal Senecas, das ihm imponiert. Aber je mehr er dabei zum Nachdenken über das Verhältnis seines Ich zum Leben kommt, um so stärker wird er sich der Disharmonie bewußt, die zwischen seiner im Grunde epikureischen Natur und dem stoischen Ideal besteht, und so wendet er sich von diesem ab. Rasch wächst nun das Interesse für moralische Fragen, genährt vor allem durch die Lektüre Plutarchs, und immer intensiver beginnt er die eigenen persönlichen Erlebnisse, die eigenen Empfindungen und Eindrücke als Basis seiner Betrachtung mit heranzuziehen. Seine Skepsis steigert sich und spitzt sich schließlich zu einer schweren psychologischen Krisis zu, deren packendsten Ausdruck das umfangreiche Kapitel XII des II. Buches, die sogenannte „Apologie de Sebond“ bildet. Sie ist das große Arsenal, aus dem spätere Skeptiker immer wieder ihr Rüstzeug hervorgeholt haben. Zum ersten Male wird hier mit einer durch zahllose Beispiele erhärteten Wahrscheinlichkeit der Relativismus aller Phänomene gepredigt, zum ersten Male Anthropozentrismus und Geozentrismus ad absurdum geführt, eine absolute Moral geleugnet. Das Christentum ist hier, ohne genannt zu werden, an seiner Wurzel getroffen, aber gerade die Allmacht seines Zweifels, dazu der Anblick der Greuel der Religionskriege hindern ihn, der katholischen Religion irgendwie offen abzusagen und Reformen anzustreben; er bleibt hierin konservativer Traditionalist. Und auch die skeptische Krisis, im Grunde eine Reaktion gegen den noch immer unerträglichen Dogmatismus seiner Zeit, wird dank seiner Vitalität rasch überwunden, aber sie hat ihm einen großen Nutzen gebracht, den scharfen kritischen Geist, der alles erst sorgfältig prüfen, dann urteilen wird. Kapitel wie der Essay „De l'institution des Enfants“ bezeugen das Wiedererwachen seiner auf Positives und Praktisches gerichteten Geistestätigkeit. Aber weit entfernt, noch weiterhin der sterilen pedantischen Methode des Mittelalters zu folgen, wird er jetzt als erster zur experimentellen Methode geleitet, die erst ein Bacon später, auf ihm fußend, in systematische Form



199. Turm des Schlosses Montaignes, das 1885 durch eine Feuersbrunst zerstört wurde.
In diesem Turm liebte es Montaigne, abgeschlossen von der Welt zu arbeiten. (Nach Lanson.)

bringen sollte. Sie führt ihn aber auch jetzt zu einer eigenen kraftvollen Philosophie der Natur. Und wieder ists Plutarch und die Lektüre alter wie neuer Dichter, die ihn endgültig auf den richtigen Weg bringen, den er vorher schon, aber halb unbewußt, eingeschlagen hatte: er studiert nun ausschließlich sein eigenes Ich in allen denkbaren Lebenslagen, und diese Kenntnis, gefördert durch den Vergleich mit Parallelerscheinungen anderer, durch weitere ausgedehnte Lektüre von Sitten und Wesen aller Völker und Zeiten, verhilft ihm dazu, die Universalität der menschlichen Natur zu erfassen. Die menschliche Lebensführung aber, zu der er immer mehr neigt, ist die aurea mediocritas des hoch bewerteten Horaz, ein Weg, der zwar wohl den durch die Natur bedingten Wünschen entgegenkommt, aber sie doch sorglich fernhält von jedem Übermaß. Es liegt ein gesunder, rein auf das praktische Leben zugeschnittener, von allen theoretischen Abstraktionen sich fernhaltender Egoismus dieser Moral zugrunde, einer Moral, deren universelle Gültigkeit für alle anderen Menschen aber fraglich erscheint, weil die Lebenslage Montaignes selbst eng umgrenzt war. Auch sein Essay über die Erziehung beweist, daß er im Grunde doch nur den honnête homme der Gesellschaft im Auge hat.

Trotz solcher und mancher anderer Einschränkungen bleiben seine Essays neben Rabelais das bedeutendste und interessanteste Geistesdokument des Jahrhunderts. Interessant vor allem durch die Duplizität seines Wesens. Heidnisch, freiheitlich, tolerant in so vieler Hinsicht (siehe die glänzenden Kapitel über Zauberei, Monstra, die Tierwelt) alle anderen zeitgenössischen Werke überstrahlend durch die vermittels langen und tiefen Nachdenkens erreichte Überzeugung von der Relativität alles Seins, geht er andererseits einen Schritt nach rückwärts in seiner blinden Unterwerfung unter die religiöse und politische Tradition. Hierin zumal wie in der besonderen Stellung, die er dem Menschen als würdigstem und einzigem Objekt der Betrachtung verleiht, kündet er zugleich bereits das kommende 17. Jahrhundert an.

Dagegen weist sein Stil nicht auf dieses Zeitalter hin, sondern auch er ist der Ausdruck des lyrischen expansionskräftigen Individuums Montaigne. Am Anfang unpersönlich, objektiv Geschehnisse, Eindrücke seiner Lektüre in vielen kleinen Bildchen referierend, etwas mager und knapp wirkend, voll Sentenzen gestopft, die er bei Seneca und anderen entleiht, wandelt sich seine Sprache mit wachsender Verpersönlichung der Darstellung. Je stärker er inneren Anteil nimmt an dem, was er berichtet, desto lebhafter, spontaner, individueller schreibt er. Er beginnt familiär zu plaudern, verbindet sprunghaft an sich fernliegende Gedanken, erzählt mehr und mehr eigene Erlebnisse, Eindrücke und stellt Betrachtungen über das Ich an. Aber irgendwelche methodische Ordnung, irgendwelche systematische logische durchsichtige Komposition kommt bei solchem Verfahren nicht zustande. Was der Stil an Lebendigkeit und Farbigkeit, sprudelnder Frische und geschmeidiger Dehnbarkeit dabei gewinnt, verliert er an Klar-

heit und Schärfe; er wird in der Tat so wie ihn Montaigne sich selbst wünschte: plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné d'affectation, déréglé, décousu et hardi, eine Wirkung, die vor allem durch den Strom der ungehemmt sich an- und ineinanderfügenden Gedankengänge nicht selten in Gegensätzlichkeit und Widerspruch ausmündet. Aber immer bleibt er dabei fest auf der Erde; in die fleisch- und wesenlose Ferne der Abstraktion verirrt er sich kaum einmal; jede Vorstellung wird ihm bildhaft. Vergleiche und Metaphern, Sprichwörter, Scherze, volkstümliche Redeweise, daneben offenbare Latinismen zumal der Syntax drängen sich auf Schritt und Tritt auf, aber das schwere gelehrte Rüstzeug der Plejade vermeidet er absichtlich. Wieviel Sinn für Schönheit des Ausdrucks, Originalität und Harmonie der Darstellung in ihm lebendig war, bezeugen die zahllosen immer wieder erneuten Korrekturen und Feilungen, die er in seinem Handexemplar eingetragen hat. Aber nicht die Form seiner Essays, die im Zeitalter der Renaissance verankert war, hat weiter gewirkt, sondern nur ihr geistiger Gehalt, der neue Horizonte eröffnete; beides: Montaignes Künstlertum, wie seine Nachwirkung auf die Folgezeit zu beleuchten sind dankbare, noch nicht gelöste Aufgaben.



200. Titelblatt der Essays Montaignes. Ausgabe Rouen 1619.

Im 25. Essay seines ersten Buches erzählt uns Montaigne, wie er als zwölfjähriger Junge im Collège Guyenne zu Bordeaux die ersten Rollen der „tragédies latines de Buchanan et de Muret" gespielt hätte. Dies war 1548 geschehen, ein Zeitpunkt, der uns in die Anfänge der letzten literarischen Gattung, des Renaissance-Dramas führt. Dessen Entwicklung vollzieht sich auch erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts und war durch noch mehr Hemmnisse gebunden als die anderen Gattungen. Nur langsam erfolgt die Ablösung des mittelalterlichen Dramas, dem noch Margarethe von Navarra in einigen religiöse Probleme behandelnden „Comédies" ihren Tribut zahlt, und obwohl der Parlamentsbeschluß von 1548, der den Pariser Passionsbrüdern die Aufführung von Mysterien verbot, ein schwerer Schlag war, hielt zumal die Provinz noch lange am alten Drama fest. Ja selbst modernisierende Versuche von protestantischer Seite, wie sie von Th. de Bèze, später Louis Desmasures (1566 David-Trilogie) gemacht wurden, knüpften noch immer teilweise an die alten Mysterien an.

Das eigentliche Renaissancedrama entsteht in den kleinen Kreisen der gelehrten Humanisten, die vielfache Anregungen aus Italien erhielten. Übersetzungen und lateinische Bearbeitungen des antiken wie italienischen antikisierenden Dramas machen den Anfang, und Seneca wird das wichtigste Vorbild für Frankreich, wie er es für Italien gewesen war. Seiner echte Dramatik, wirkliche Handlung, packende Lebendigkeit entbehrenden, mehr auf lyrische Ergüsse wie rhetorische Reflexion zugeschnittenen Darstellungskunst folgen die meisten etwa



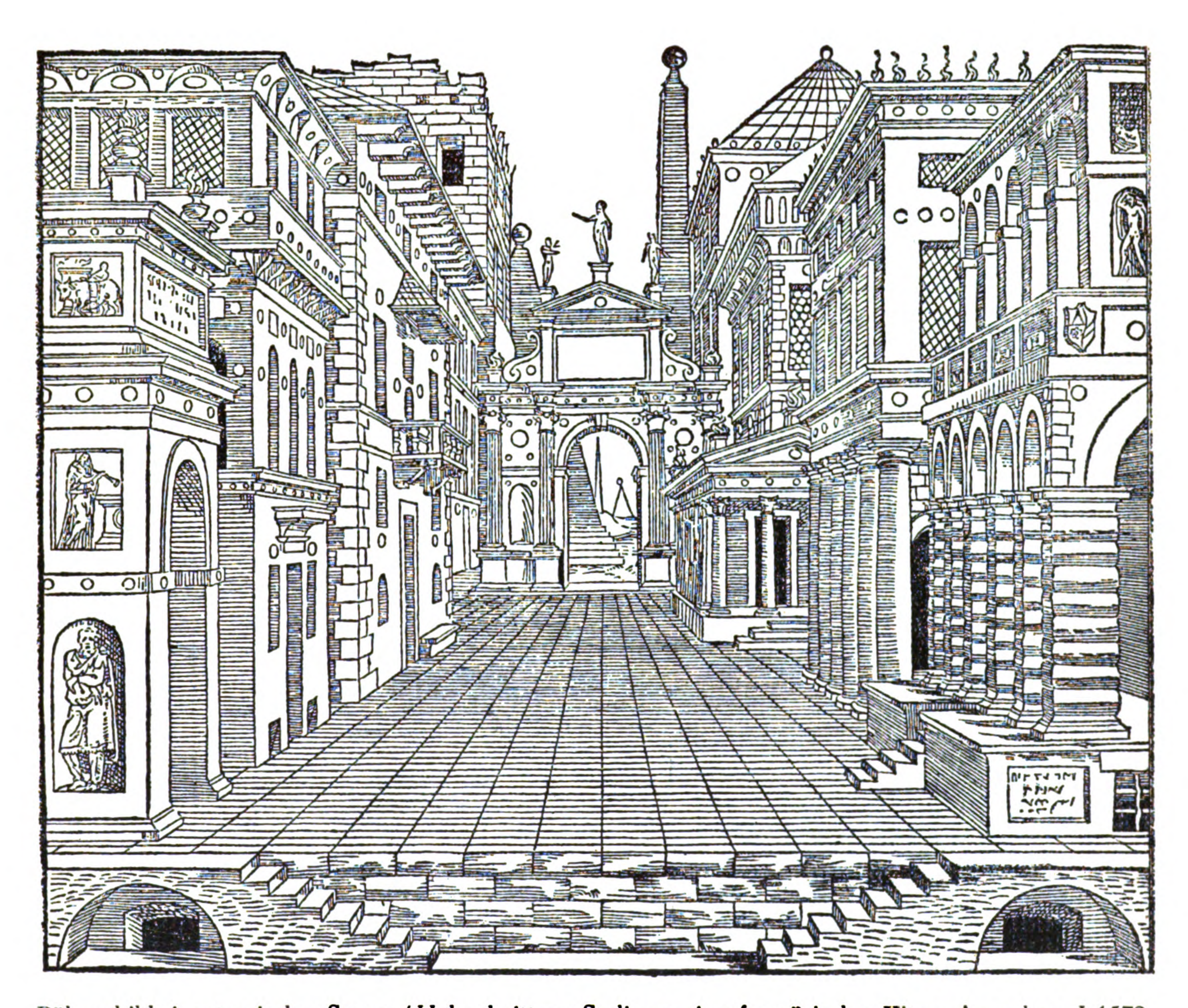
Estienne Iodelle.

201. Jodelle. Holzschnitt nach einem Kupferstich von L. Gaultier.

ab Mitte des Jahrhunderts emporwachsenden Dramen, die in den verschiedenen bedeutenden Herden humanistischer Bildung wie Bordeaux, Poitiers, Paris entstehen, so die den Anfang bildenden zwei biblischen Dramen des Schotten Buchanan, „Jephtes" und „Baptistes", sowie der „Julius Caesar" des lateinischen Schönredners Muret und andere. Die erste französische Tragödie im klassischen Gewande ist die „Cléopatre Captive" Jodelles, deren Aufführung 1552 einen Markstein in der Geschichte des französischen Dramas bildet.

Auch dieses Werk enthält schon die für das französische Renaissancedrama überhaupt charakteristische Schwäche: das Überwuchern des Lyrismus. Im Unterschiede zu Shakspere hat Jodelle nur die Geschehnisse nach dem Tode des Antonius dramatisiert. Dadurch hat er zwar die denkbar schärfste Zusammendrängung des Stoffes erreicht, aber andererseits fehlte von vornherein die Möglichkeit zu packender dramatischer Handlung. Anfang, Mittelpunkt und Ende behandeln das eine schicksalsmäßig gegebene Thema: Kleopatras Tod. Das Stück ist nichts anderes als eine verlängerte Todesklage ohne eigentliche Handlung, ohne starke seelische Aktion, ohne ausgearbeitete Charakteristik; aber durchtränkt mit teils gefühlsmäßigen, teils reflektierenden Stimmungsmomenten, denen ein nach Seneca gebildeter Chor noch besonderen Nachdruck verleiht. Die Einheit von Zeit und Ort ist dank der einfachen Grundlage ohne Schwierigkeit durchgeführt, vermutlich in praktischer Nachahmung italienischer oder antiker Vorbilder, denn theoretisch waren diese Regeln noch nicht in Frankreich festgelegt. Erst in der Folgezeit bemühte man sich eifriger um die Fixierung von Gesetzen und Vorschriften für das Drama, wozu Scaligers Poetik (1561) das Muster bot. Das für die Straffheit und Gedrängtheit der Handlung nützliche, aber allzu leicht zu Erstarrung und Handlungsarmut verleitende Gesetz der drei Einheiten wird zum ersten Male scharf in Jean de la Tailles Vorrede zu seinem „Saül furieux" 1572 formuliert. Er ist einer von den nicht wenigen Autoren, die sich an Jodelle, der 1560 eine weitere elegisch-pathetische Tragödie „Didon se sacrifiant" geliefert hatte, anschlossen. Bei ihnen allen, Jean de la Taille, oder Jean de la Péruse (Médée 1553), G. Bounin (La Soltane 1561), auch in Jacques Grévins Julius César (1560), der wenigstens Ansätze zu dramatischem Schwung enthält, hat die allzu tief gewurzelte Neigung für den Buchdramatiker Seneca, zu leicht in Rhetorik umschlagender Lyrismus, die Schöpfung einer wirklichen zu dramatischem Höhepunkt ansteigenden Tragödie verhindert.

Auch der Dramatiker, dem man den ersten Platz einzuräumen pflegt, Robert Garnier (ca. 1544—1590) ist noch weit entfernt, wirkliche Charaktere zu zeichnen, und die drei verschiedenen Stufen der Entwicklung seiner Kompositionsweise lassen nicht im Zweifel, wie schwer ihm das Ringen um dramatische Gestaltung gefallen ist. Einzig in seinen, das schwere Leid der jüdischen Königsfamilie des Zedekia nach der Eroberung Jerusalems durch Nebukadnezar behandelnden „Juives" (1583) ist ihm eine dramatisch sich steigerndeHandlung gelungen, obwohl auch hier die größere Kunst in den lyrischen Gefühlsemanationen der auftretenden Personen liegt, die durch zahlreiche lebhafte Sentenzen, Pathos sowie antithetisch zugespitzte Redeweise in plädoyermäßige Rhetorik umgebogen wird. In dieser eigenartigen Stilbildung hat Garnier, der mit seiner „Bradamante" 1582 noch das erste Beispiel der romantisch gefärbten leicht unwahr-



Bühnenbild einer tragischen Szene. / Holzschnitt von Serlio aus einer französischen Vitruv-Ausgabe v. J. 1572.

scheinlichen aber versöhnlich endenden tragicomédie bot, einen Nachfolger gefunden in Antoine de Montchrétien († 1621), dessen sechs Tragödien (darunter am wirksamsten die Maria Stuarts Ende behandelnde La Reine d'Écosse) noch mehr wie melancholisch oder emphatisch gestimmte Elegien ohne irgendwelche dramatische Kraft erscheinen.



202. Theateraufführung einer Bestrafung Circes mit Balletten.

(Aus dem Werk „Ballet comique de la Royne", Paris 1581.)

Dieses bei einem rein negativen Resultat endende Bild der Tragödie erhält seine Abrundung durch eine Umschau auf die Komödie, die es erst recht zu keiner Leistung von Bedeutung gebracht hat. Auch sie wird durch Jodelle inauguriert, dessen in flotten Achtsilbern geschriebenes Lustpiel „Eugène" (1552) durch geschickten Aufbau wie Einteilung in Akte und Szenen einen entschiedenen Fortschritt gegenüber der alten Farce aufweist, das aber in seiner frechen, derben Gauloiserie und Satire gegen die libertinistisch-epikureische Geistlichkeit mit der Figur des dummen betrogenen Ehemanns im Mittelpunkt altbekannte Fäden weiterspinnt. Im Vergleich mit den Komödien der späteren Autoren erscheint Jodelles Werk durchaus originell, denn das Gesamtbild der sich anschließenden Komödie spiegelt nur die in hilflosen Nachahmungen sich erschöpfende Unselbständigkeit ihrer Verfasser wider. In der Komposition, der oft verwickelten Führung der Handlung, den immer wiederkehrenden Typen und Motiven lehnt sie sich durchaus an die italienische Komödie an, die ihr zeitlich wie kulturell nähere Anknüpfungspunkte bietet als das antike Theater, aus dessen Schatz sie nur verhältnismäßig wenige Stücke übersetzt oder bearbeitet. Schon Grévins' bestes Stück Les Esbahis (1560) knüpft in der Gestalt des Pantaleone an die Italiener an, Remi Belleaus La Reconnue (ed. 1577) an Macchiavellis auf Plautus' Casina beruhender Clizia. Dann beginnt rasch die Prosadarstellung in die Komödie einzugreifen, so in Jean de la Tailles denselben Stoff behandelnden „Corrivaux" (ed. 1573), oder François d'Amboise's „Les Napolitaines" (1584) und Odets de Turnèbe „Les Contents" (1584). Die neun in Prosa geschriebenen Komödien des bekanntesten Renaissancelustspieldichters, Pierre de Larivey (1541—1611) endlich erscheinen zwar durchaus französisch in den auftretenden Personen, ihrer Art und Lebenslage, den kulturellen Verhältnissen. Aber sie sind doch alle nach bekannten italienischen Vorbildern geschaffen, und mit einigen szenischen Abänderungen, die noch keine konsequente künstlerische Originalität verraten, ins Französische transponiert. Ihre außerordentliche Länge sowie eine erhebliche Schwerfälligkeit des Baues machen es wahrscheinlich, daß sie niemals aufgeführt, sondern wie so viele andere ihrer Zeit Buchkomödie geblieben sind. Der Grundfehler, der allen Renaissancekomödien eigentümlich ist, die große Unwahrscheinlichkeit der Handlung und meist auch der Charaktere, haftet auch ihnen an; und



203. Theateraufführung im Louvre im Jahre 1617. Rinaldos Befreiung und Armidas Zaubergarten. (Nach Nissen, Das Bühnenbild.)

erst Molières Genie sollte es gelingen, die künstlichen Marionettenpuppen durch wirkliche Menschen von Blut und Leben zu ersetzen.

So ist das Gesamtbild des Renaissancedramas ein ungünstiges. Das Geheimnis echter Dramatik ist kaum einem Verfasser offenbar geworden; die meisten Stücke waren auch nicht für eine Aufführung bestimmt. Zwischen dem Drama des 16. Jahrhunderts und Corneille, Molière, Racine gähnt ein tiefer Abgrund. Wenigstens einen Weg aus der alten zur neuen Zeit vorbereitet zu haben, dieses Verdienst kommt dem Autor zu, dessen ausgebreitete literarische Tätigkeit zwar schon in die ersten Jahre des 17. Jahrhunderts fällt, der aber in seinem Werk noch zum guten Teil im Jahrhundert der Plejade verankert ist: Alexandre Hardy (1570–1632).

Hardy schrieb für eine Theatertruppe, als deren Mitglied er Jahre lang in der Provinz umherzog, bis er etwa 1593 nach Paris kam, wo er für die Comédiens du Roy arbeitete. 41 Stücke hat er in den Jahren 1623/28 publiziert, Tragödien, Tragikomödien, Pastoralen. Dies ist der Bruchteil einer weit größeren Menge, von denen nichts erhalten geblieben ist. Die Notlage, rasch immer wieder mit neuem Repertoire aufzuwarten, hat ihm nicht Muße genug gegönnt, seine Stücke auf eine künstlerische Höhe zu bringen. Er wendet die zahlreichen Darstellungsmittel, die ihm die Renaissance überlieferte, wahl- und ziellos an: Archaismen und Neologismen, Ausdrücke des Handwerks, Kühnheiten in Syntax und Stil, Latinismen und die petrarkistischen Metaphern der Liebessprache, Sentenzen und Antithesen und emphatische Wiederholung des Satzes. Alles quirlt kunterbunt durcheinander, und neben kräftigen Bildern stehen Banalitäten. Er ist kein Künstler des Wortes, aber ein Künstler der dramatischen Komposition, und darauf beruht der nicht zu unterschätzende Fortschritt seines Werkes.

In den 11 Tragödien, die überliefert sind — meist antike Stoffe — enthalten nur noch wenige wie Didon und Timoclée Chöre; diese sind in den vermutlich späteren abgeschafft, als superflues à la représentation. Weiterhin ist die fünfaktige Einteilung stets gewahrt, und hier versteht es H. als erster mit bemerkenswertem sicheren dramatischen Instinkt in ziemlich sorgfältiger Verknüpfung der geschickt und knapp gebauten Szenen wachsende Spannung hervorzuzaubern, die schließlich im letzten Akt in einem tragischen Ende gelöst wird, das sich auf offener Bühne vollzieht. Die Charakteristik der Personen ist auch bereits sorgfältiger herausgearbeitet, aber noch nicht psychologisch tief begründet. Noch war auch der Geschmack des Publikums allzu stark auf die durch äußere Handlung erzeugte Spannung gerichtet, und ihm mußte Hardy seinen Tribut zahlen: 25 tragicomédies, d. h. romaneske Schauspiele, voll un-

wahrscheinlicher mehr durch äußere Effekte, als durch psychologische Feinheit bedingter Handlung mit glücklichem Ausgang und gelegentlich komischen Szenen zeugen davon. Novellistische (Cervantes, Montemayor) und romanhafte Stoffe dienen als Vorlage: Heliodor hat allein für 8 Stücke Material geliefert. Das Liebesmotiv in allen möglichen Situationen, eine meist phantastisch freie Handlung, die keine Rücksicht auf Orts- und Zeiteinheit nimmt, sind charakteristisch. Und nur eine Abart davon mit noch stärkerer Betonung des komischen Elementes sind Hardys 5 Pastoralen, eine Gattung, die auch bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dank italienischem Einfluß zumal (Tasso, Guarini usw.) in Frankreich Fuß gefaßt hatte. Hier konnte die Phantasie erst recht frei schalten und walten und das nach romanesker Handlung dürstende Publikum befriedigen, während sich zugleich gute Gelegenheit bot, in den Gestalten der Schäfer oder Satyren der unversiegbaren Freude an derbkomischen Zügen genug zu tun. Die Sehnsucht nach dem imaginären arkadischen Land der Hirten, in Italien durch die vertiefte Kenntnis der Antike (Vergil, Theokrit) neu geweckt, wird auch in Frankreich immer wieder zu literarischer Gestaltung gelangen; es ist ein Traum der vornehmen Kreise, ein Traum, dem besonders das anbrechende 17. Jahrhundert gehuldigt hat. Sein Kind ist Hardy dadurch in ebenso starkem Maße gewesen wie des vorangehenden Zeitalters, dessen bester Gestalter er in jenem Genre war, das ihm nicht homogen war, welches aber dem kommenden Jahrhundert das charakteristische Gepräge geben sollte: dem Drama.

DAS 17. JAHRHUNDERT: 1. DIE ÜBERGANGSZEIT

Der Weg, den die französische Literatur in dem bedeutsamen Zeitraum des 16. bis 18. Jahrhunderts zurücklegt, ist im wesentlichen derselbe, den die französische Kunst durchläuft, und den Brinckmann in seiner lichtvollen Darstellung der Barockskulptur in dem lapidaren Satz formuliert hat: „Die Reihe lautet für Frankreich: Renaissance—Klassik—Rokoko." Der Renaissance drückt, wie wir sahen, das machtvolle Streben nach Formschönheit, nach Kunst schlechthin, das Siegel auf, als deren ideales Vorbild die Antike und die italienische Renaissancekunst erschien, aber der kräftige lyrische Subjektivismus, der allzu enthusiastische Überschwang, die wahllose Übernahme aller möglichen künstlerischen Güter aus den verschiedensten Gebieten gestaltet die französische Renaissanceliteratur zu einem buntfarbigen, ungemein lebendigen, aber noch nicht in sich abgerundeten und ebenmäßigen Kunstwerk. Während das 17. Jahrhundert für das Abendland im wesentlichen den rauschenden Akkord des auf Übersteigerung aller Wirkungen und allerstärkster Aktion beruhenden Barock erklingen läßt, bestimmt die französische Kunst wie Literatur der immer intensiver werdende Drang nach einer vernunfterhellten, geschlossenen und ruhigen Schönheit. Wohl arbeiten ihr, zumal in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, hie und da Elemente entgegen, die als barock angesprochen werden müssen, aber sie werden schließlich überwunden, und das krönende Endergebnis der künstlerischen Strömungen ist die geschlossene, reine Form der Hochklassik, die ihre direkte Ablösung durch das graziöse Spiel des Rokoko findet, in dem französische Anmut und Esprit zur vollendeten Schönheit gelangen.

Diese Entwicklung in ihren einzelnen Phasen darzulegen, ist unsere nächste Aufgabe.

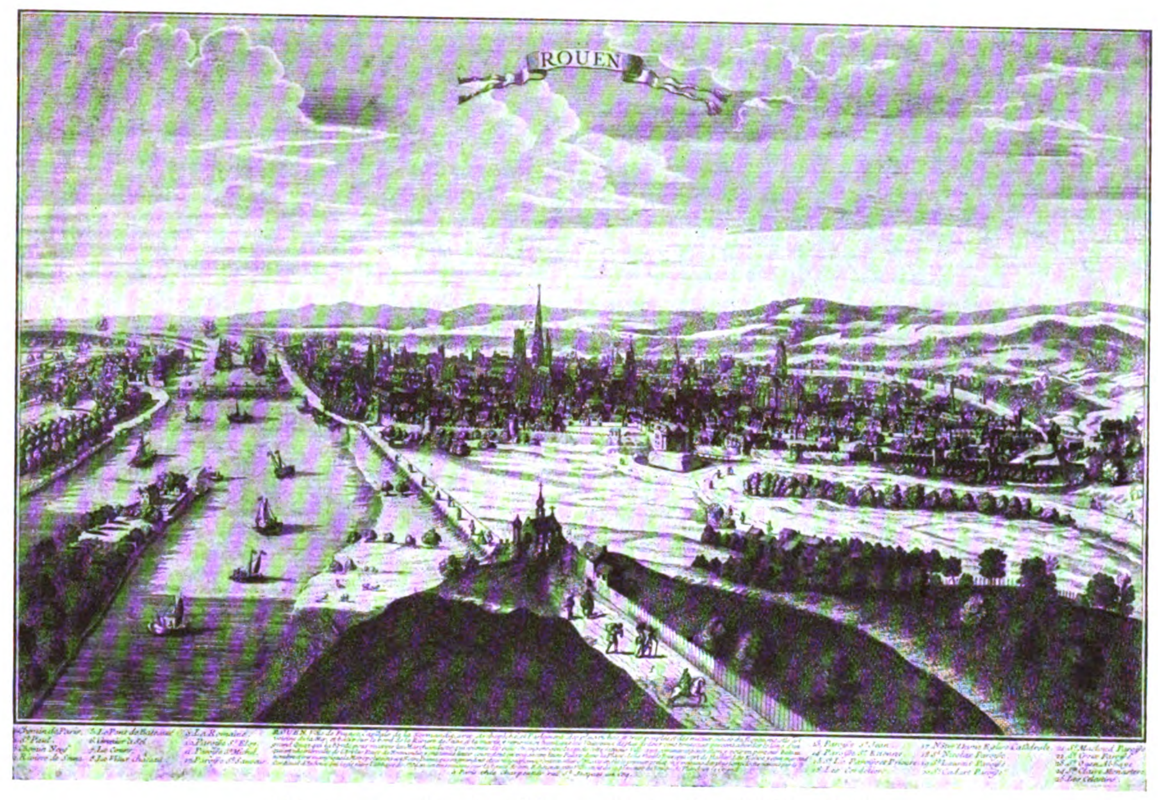
Auf die segensreichen Friedensjahre des klugen Heinrich IV. (ermordet 1610) folgen unter dem schwächlichen Ludwig XIII. und der Regentschaft der Maria von Medici für Ludwig XIV. (ca. 1643—1660) eine Reihe Empörungen des Hochadels sowie der Hugenotten gegen die wachsende Macht des Absolutismus bzw. Katholizismus; sie werden alle dank der hervorragenden, rücksichtslosen Tatkraft der zwei bedeutendsten Staatsmänner der Zeit, Richelieus (bis 1642) und Mazarins (bis 1661) unterdrückt, und auch der letzte



204. Apotheose Heinrichs IV. Gemälde von Peter Paul Rubens. Paris, Louvre.

heftige Kampf der Fronde endet mit der völligen Niederlage der staatsfeindlichen Gewalten, Adel und Parlament. Das Zeitalter Ludwigs XIV., auf lange Zeit reich an äußeren Kämpfen und Erfolgen, ist im Gegensatz zu den bürgerkriegerfüllten Paralleljahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine im Innern durchaus friedliche Epoche, in der Künste und Wissenschaften auf ein Niveau äußeren Glanzes gelangen wie nie zuvor. Die literarische Entwicklung dagegen vollzieht sich nicht allzu verschieden von jener des Renaissancezeitalters. In der Übergangsperiode zu Beginn des Jahrhunderts kündigt sich leise hie und da der Bruch mit der Vergangenheit an, und zugleich regen sich die ersten Versuche neuer Kunst, neuer literarischer Strebungen. Eine Vorbereitungszeit von zwei bis drei Jahrzehnten, die schon in die erste Blüte der klassischen Literatur führt, schließt sich unmittelbar an; auch da bezeichnet das 4. Jahrzehnt, wie einst zur Renaissance, einen Wendepunkt: 1635 wird die französische Akademie begründet; in demselben Jahre beginnt Corneilles große Zeit und damit die Herrschaft jener Gattung, die dem kraftvollen Jahrhundert das Gepräge verleihen sollte: des Dramas. Etwa parallel zur eigentlichen Glanzzeit des Sonnenkönigs, rund von 1660 ab, läuft die Periode der Hochklassik, gekennzeichnet durch die großen Namen eines Molière, Boileau, La Fontaine, Bossuet, Racine; die letzten 10—15 Jahre mit Männern wie Fénélon, Fontenelle, Bayle, bedeuten bereits den Abgesang des „Grand Siècle“ mit dem leise einsetzenden Übergang zum 18. Jahrhundert.

Noch unter der Regierung Heinrichs IV. weisen alle wichtigen Gattungen der Literatur zukunftsverheißende Evolutionsanzeichen auf. Hardys umfangreiches Theaterwerk gehört zwar nach seiner künstlerischen Anlage und Eigenart noch ganz dem Renaissancezeitalter an, aber die kräftige Bühnengestaltung läßt es zugleich als Vorstufe zum kommenden klassischen Drama betrachten. Und dann erblühen auf den wichtigen Gebieten der philosophischen Weltanschauung, der Lyrik und des Romans Werke, die zwar auch noch eng mit der alten Tradition verknüpft sind, die aber doch auch schon vorwärts auf die nahende Neuzeit deuten; ihre Schöpfer sind einmal Charron und Du Vair, zum anderen Malherbe mit seinem Gefolge, und endlich d'Urfé mit der „Astrée“. Gemeinsam ist ihnen ein Zug von Bedeutung: die beginnende Herrschaft des Intellekts, die Anbetung der „Raison“, der Vernunft als ordnenden und gestaltenden Prinzips par excellence, und damit parallelgehend eine unverkennbare Abwendung vom



205. Rouen. Kupferstich von P. Aveline (1654—1722).

lyrisch Gefühlsmäßigen, vom wahllosen Überschwang. In künstlerischer Hinsicht bedingt dies im allgemeinen eine Zunahme der Straffheit, logischen Wahrheit, Regelmäßigkeit — Stilelemente, die als wichtigste Basis der klassischen Literatur erscheinen werden.

Die Werke der beiden Philosophen um die Wende des Jahrhunderts, Charron (1541—1603) und Du Vair (1556—1621), sind noch unter dem Eindruck der furchtbaren Bürgerkriege entstanden, die der Friedensepoche Heinrichs IV. vorangingen. Beide wurzeln direkt in dem Werke des ihnen persönlich nahestehenden Montaigne — und beide suchen sie, der eine weniger, der andere intensiver, antike Weisheit mit der christlichen Lehre in Einklang zu bringen. Ihre wichtigsten Werke, Charrons „De la Sagesse" (1601) und Du Vairs „Sainte Philosophie" (1588), „Traité de la constance" (1594), Übersetzung des Epiktet (1585) und „Philosophie morale des stoïques" (1599) stellen die Vollendung und den Abschluß der mächtigen stoischen Bewegung der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts dar. Bei Charron tritt, wie bei Du Vair, im leuchtenden Glanze das stoische Weisheitsprinzip in den Vordergrund: „das höchste Ziel des menschlichen Lebens ist die *ἀταραξία*, die man durch einen naturgemäßen Wandel erlangt. Zu diesem führt einzig die Vernunft, die uns lehrt, mit machtvollem Willen die Leidenschaften zu bändigen." Diese Ideen sind zwar, zumal in den früheren Werken Du Vairs, vielfach mit christlicher Anschauung verbunden, aber in seinem letzten Werke, der „Philosophie morale des stoïques", brechen sie in nackter Schärfe hervor. Und bedeutsam ist einmal: diese zwei Prinzipien von der Macht der Vernunft und des Willens, die zugleich die Willensfreiheit bedingt, werden die Grundpfeiler der dominierenden Weltanschauung des Jahrhunderts für lange



206. Malherbe. Kupferstich von Fessard.

Zeit; und zum anderen: Rouen wird das Zentrum des Stoizismus. Denn hier erscheinen in den folgenden Jahrzehnten die zahlreichen vollständigen Ausgaben Du Vairs; Rouen aber ist die Heimat des größten Dichters der Vernunft und des Willens: Pierre Corneille.

Erscheinen somit Du Vair und Charron nach dem Gehalt ihrer Werke als Vorbereiter des neuen Jahrhunderts, so auch nach der Gestalt, ihrer Formgebung. An Stelle des individuellen, sprunghaften, hemmungslosen Stiles des Verfassers der Essays finden wir bei Charron klare, logisch klassifizierende und sorgfältig ordnende, unpersönliche Kompositionsweise, so geordnet, daß sie fast einen leicht pedantischen Charakter annimmt. Du Vairs edle Begeisterung aber, von den besten antiken Autoren hervorragend entfacht und genährt, sucht eine homogene Klangwirkung in trefflich und sicher gebauten Perioden, in gehobener, gern ein wenig in glanzvolle Rhetorik überschlagender Darstellung — beides ebenfalls Vorboten der kommenden Zeit mit ihrem Ordnungssinn wie Streben nach oratorischem Effekt.

Es ist eine bemerkenswerte, von Brunot überzeugend dargelegte Tatsache, daß Du Vair wesentliche Bedeutung auch für den Mann gehabt hat, den Boileau als den Erneuerer der Poesie feiert: Malherbe. Dieser, 1555 zu Caen geboren, kommt erst spät, gegen Ende der achtziger Jahre, zum Dichten. Dem Einfluß der preziösen Poesie seiner Zeit vermag er sich zunächst nicht zu entziehen, aber von der Wende des Jahrhunderts an löst er sich immer mehr von der alten Schule und findet, bestimmt von dem ihm nahe befreundeten Du Vair, einen Weg, der seiner vernunfterfüllten Natur gemäß ist und ihn aus dem Überschwang wie der Künstelei der zeitgenössischen Dichtung herausreißt. Stufenweise steigt er in seinen wenigen, aber untadelig gebauten Oden und Stanzen, in denen er mit Vorliebe Persönlichkeiten und Ereignisse der Zeit schwungvoll feiert, zu einer vollkommenen Straffheit und natürlichen Schlichtheit des Ausdruckes an, die, stets kraftvoll und knapp, nur hie und da durch ein paar klare und verständig geformte Bilder und Vergleiche belebt sind. Ihm ist nicht lyrischer Enthusiasmus gegeben, der das eigene Ich zum Mittelpunkt wählt, aber er ist der erste Repräsentant der überlegenen Vernunft, des Räsonnements, der sich über die Betrachtung eigener Leiden wie Freuden zu allgemeinen, philosophisch-moralischen Reflexionen über die Dinge der Welt erhebt. Wie Du Vair, so wird ihm die Vergänglichkeit des irdischen Daseins mehrfach Gegenstand der Betrachtung, und gleich diesem, nur noch um einen Ton kälter und räsonnabler, sucht er mit kühlem Abwägen und stoischer Gelassenheit Leidtragende zu trösten (in den „Consolations"), und tritt mit einer bis zur grausamen Härte gehenden Rücksichtslosigkeit für den katholisch-nationalen Einheitsstaat ein, wie ihn das kommende Zeitalter verwirklichte — in alledem einen gewaltigen Gegensatz zur Tradition und einen ersten Schritt nach vorwärts bedeutend. Einiges aus dem Schatz, den die Plejade hinterlassen hat, behält er bei, so die Bilder

207. Schluß eines eigenhändigen Briefes von Malherbe an Racan vom 13. Mai 1628.
(Nach Charavay, Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet.)

aus der antiken Mythologie, aber wieder zumeist in maßvoller Verwendung; für die Schönheit der Form hat er ein überaus empfindliches Ohr, aber oder vielleicht deshalb wendet er sich von der rauschenden Symphonie, dem Chaos an Bildern, Nachlässigkeiten und Rhythmik der Renaissancepoesie ab und müht sich mit eiserner Willenskraft, eine feingeschliffene Dichtung zu formen, bei der tiefstes Streben nach Wahrheit wie sorgsamste Feilung Pate gestanden haben. Was von ihm in seinen wenigen, aber musikalisch delikaten und in vollendeter Reimkunst geschaffenen Gedichten praktisch erprobt worden ist, hat er dann 1606 theoretisch in seinem berühmten Kommentar zu den Werken Philippe Desportes' bekundet, und aus dessen zahllosen kritischen Äußerungen läßt sich im einzelnen feststellen, wohin seine Reform der Dichtkunst zielte. Sie bedeutet im ganzen eine Abkehr von dem wahllosen, in Gelehrtentum schwelgenden Enthusiasmus der Plejade, eine Überwindung aller der Tendenzen, die dem verstandesmäßigen Ordnungssinn und Schönheitsgefühl der Franzosen widersprachen; eine Säuberung der französischen Dichtersprache von allem Gut, das nicht der Ausdrucksweise des Parisers seiner Zeit entsprach — also ein erstmaliger Zentralisationsversuch mit puristischer Tendenz und eine strenge Fixierung der Formgebung (Cäsur, Hiatus, Enjambement, Art der Reime usw.) nach den Prinzipien des Wohllautes und der Klarheit.

So segensreich auch Malherbes Werk gewirkt hat durch die sorgsamen Bestrebungen nach Natürlichkeit, Sauberkeit und Harmonie der poetischen Sprache gegenüber dem unwählerischen Reichtum der Renaissancepoesie, so ist doch andererseits seine ausgesprochen rationalistische Tendenz für die weitere Lyrik verhängnisvoll geworden. Denn die allzu strenge Regelung und das Ausscheiden echter Herzensempfindung drängte diese gar bald naturgemäß ab auf die Bahnen der Rhetorik und Eloquenz. Auch vollzog sich die Weiterführung der Malherbeschen Bestrebungen um formale, auf sorgfältiger Komposition und Verstechnik begründete Schönheit nicht in dem erwarteten Maße, und die Einengung und Zuspitzung der Liebeslyrik auf mehr oder minder preziös gefärbte Galanterie und geistreich-kühle Koketterie, die Malherbe selbst bis zuletzt in seinen eigenen Liebesgedichten allen sonstigen Forderungen zum Trotz beibehielt, hierin am getreuesten ein Erbe der Renaissance nachschleppend, mußte verhängnisvoll wirken. Die Dichtung erstarrt damit zur konventionellen Salonpoesie, deren Abgeblaßtheit besonders durch die ewige Abhandlung bestimmter gleicher Themen erhellt. Da kaum jemals ein tieferes echtes Gefühl dahinter steht, da das ganze Erlebnis der zahlreichen dieser Mode huldigenden Dichter eben nur Salonflirt, unernstes Liebesgeplänkel ist, das man zu einer brillanten Pointe, einem geistreichen Kompliment gestalten möchte, lassen fast alle diese noch so fein gewendeten, metrisch vortrefflich gedrechselten Poeme kalt, wie sehr sie auch oder lieber weil sie den durchaus adäquaten Ausdruck einer engbegrenzten uns fremden Welt darstellen. Wie stark die Veräußerlichung Hand in Hand mit der Verintellektualisierung allmählich wird, beweisen auch die Kunststückchen an Witz und Technik wie die zahlreichen Rätselspiele, die zu Tode gehetzte Mode der „bouts-rimés", die zunehmende Vorliebe für scharfgespitzte Epigramme. Ein abschließendes Urteil über die ganze Dichtung, die sich durch das Jahrhundert fortsetzt und zahlreiche Namen aufweist, von denen als bekannteste Cotin, Brébeuf, Segrais, Benserade, Voiture, Sarasin genannt sein mögen, wird aber erst möglich sein, wenn einmal die Sammlungen, die Lachèvre mit Sorgfalt festgestellt hat, durchgearbeitet worden sind.



208. Das Schäferstück in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts: Poussin, Die Hirten. Paris, Louvre.

In der Lyrik, die sich zeitlich unmittelbar an Malherbe anschloß, bezeichnen die Sonette und Epigramme Maynards (1582—1646) dank der außerordentlichen Korrektheit ihrer Reim- und Verskunst eine direkte Nachfolge Malherbes. Aber wie isoliert dieser doch in seiner fanatischen Strenge stand, beweist am schlagendsten das poetische Werk seines anderen Schülers, Racan (1589—1670). Er ist bei weitem nicht so untadlig in den Einzelheiten, und immer hatte der unerbittliche arbiter elegantiae Malherbe an ihm zu bessern, aber dennoch ist Racan der ungleich begabtere, der seinem Meister durch poetische Gefühlsinnigkeit und Weichheit überlegen war. Im Temperament wesentlich verschieden von seinem 30 Jahre älteren Lehrer, liebenswürdig, zart, ein Freund epikureischer Beschaulichkeit, bewertet er die poetische Inspiration höher als die mühsame Arbeit seiner Vorbilder. Bei dieser Anlage genießt er mit Verständnis, was die von Malherbe verachtete Plejade an Schönheit darbot, aber ein Glück war es für ihn, daß er in Malherbes Schule kam, der ihm die Augen öffnete über die bedenklichen Seiten der alten Poesie und ihn zwang, seiner bequemen Leichtigkeit straffe Zügel anzulegen und den Bildern wie der Verskunst seiner Dichtungen wohltuende Straffheit und Klarheit zu verleihen. Hierin wie in dem wiederholten Bestreben, allgemeine philosophische Reflexionen an eigen Gefühltes und Erlebtes zu verknüpfen, ist er Malherbes Schüler und ein Kind der neuen Zeit. An seinem bedeutendsten Werke, dem Pastoraldrama „Les Bergeries" (ca. 1618), unter dem Eindruck der „Astrée" und spanisch-italienischer Vorbilder verfaßt, ersieht man, daß er kein Dramatiker ist, wohl aber ein weich-melodiöser Schöpfer elegisch-abgeblaßter Gestalten mit einem Einschlag kräftiger, realistischer Beobachtung heimatlicher Natur, deren schlichte Anmut ihn zu den tiefst empfundenen Bildern inspiriert.

Die durch Temperamentunterschiede bedingte gewisse Gegensätzlichkeit zwischen Racan und Malherbe ist nur ein Beispiel von vielen für eine Erscheinung, die man nicht scharf genug unterstreichen kann: den Dualismus im Wesen der französischen Kunst überhaupt. Ihn zu leugnen und zu einer Einheit umzupressen, ist eine Gewaltsamkeit, die das Gesamtbild fälscht. Was Woermann so trefflich für die bildenden Künste nachgewiesen hat, gilt gleichermaßen von



209. Die ideale Landschaft im Naturempfinden des 17. Jahrhunderts.
Claude Lorrain, Der Flußübergang. Paris, Louvre.

der Literatur: ein Kampf zwischen gallofränkischer und galloromischer Strömung ist im 17. Jahrhundert vorhanden, und wenn auch die letztere, zumal in der Hochklassik, die Oberhand gewinnt, so wird die andere Unterströmung nie ganz unterdrückt. Besonders in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erhebt sie noch kräftig ihr Haupt. Schon Malherbes Vorgehen löst unmittelbaren heftigen Widerstand aus; eine ganze Gruppe poetischer Libertins, die meist zugleich Libertins des Gedankens sind, huldigt nach wie vor dem leichtbeschwingten, sich um Formfesseln wenig kümmernden, dabei meist stark realistisch gesinnten „Esprit Gaulois". In der Übergangsperiode, in der wir jetzt stehen, sind zwei Namen wichtig: Théophile de Viau (†1626) und Mathurin Régnier (†1613). Beide sagen sich von Malherbe direkt los, beide feilen und komponieren ihre Gedichte nicht mit dessen Sorgfalt, beide werden oft, um Théophiles eigenes Wort zu gebrauchen, „rudes" in Vorstellung und Ausdruck. Die Schwäche der Form wird bei Théophile mehrfach ausgeglichen durch die sinnliche Kraft, mit welcher der gefühlsstarke Dichter seine eigenen Freuden wie Leiden verlebendigt, und die leuchtende Schärfe der Bildchen, durch die er wirklich nach empfundener Schönheit der Natur seinen Tribut zollt. Régnier, eine gleiche ungebändigte Natur, hat das beste in seinen, außer von den Alten, auch gelegentlich von Italienern inspirierten Satiren geleistet, in deren 1., 4. und 9. er sich gegen die Formstrenge Malherbes empört und die Macht des Genies über jene der künstlerischen Arbeit erhebt. Er befolgt noch zum Teil Prinzipien der Plejade, indem er nach Archaismen und Neologismen, noch mehr nach dem Volksgut



210. Jäger und Jägerin. Kupferstich von J. Bellange (nach 1600).
Heroisch galante Darstellung in preziös manieristischer Form.

seiner Zeit, Ausschau hält, syntaktisch sich frei tummelt, wie es ihm der Augenblick eingibt, und sich so eine stärker individuelle, aber kräftige und buntfarbene Sprache schafft, die im diametralen Gegensatz zu Malherbes Blässe steht. Ein Vertreter der altgallischen Dichterreihe, schreckt er weder vor gewöhnlichen, derben Worten zurück noch vor kraß naturalistischen Bildern. In alledem wirkt er so unklassisch wie möglich, und doch kündigt auch bei ihm Manches und Wichtiges das neue Zeitalter an. So die glänzende Handhabung des Alexandriners, der ihm ein geschmeidiges und kraftvolles Werkzeug wird zugleich für seine mit impressionistischer Kunst gezeichneten Menschen und Dinge. Dazu ferner sein Prinzip, nie oder ganz selten das eigene „Ich" in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen — er ist unpersönlicher Beobachter der Welt um ihn, deren Schwächen und Blößen er rücksichtslos aufdeckt, ohne doch irgendwie ein bessernder Moralist sein zu wollen. Denn nichts Stoisches lebt in ihm; relativ erscheint ihm alles wie dem von ihm hochbewerteten Skeptiker Montaigne, und gegen den Heroismus und die Überwindung der Liebesleidenschaft richtet er seine in Villonschen Epikureismus getauchten Pfeile. Die höchste Kunst erreicht er in den ungemein scharf und mit genauester Detailarbeit der äußeren Physis gezeichneten Porträts zeitgenössischer Individuen, die durch die Verallgemeinerung der charakteristischen Züge schon stark zu Typen der menschlichen Gesellschaft umgeprägt werden, auch darin die universale Eigenart der klassischen Kunst vorbereitend.

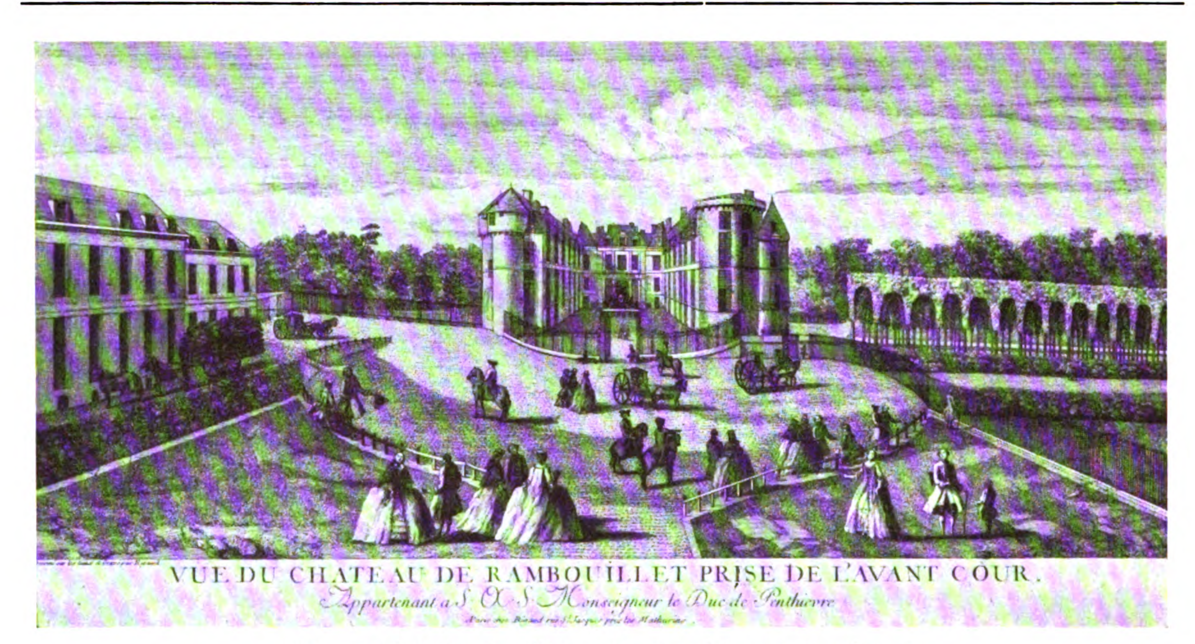
Während so in der Poesie von Anbeginn an Kampfströmung herrscht, hervorgerufen durch die beiden polaren Gegensätze französischen Wesens, hat eine bemerkenswerte Einheitlichkeit dem Roman auf längere Zeit ihr besonderes Siegel aufgedrückt. Sie ist vielleicht der charakteristischste literarische Ausdruck der Friedensepoche Heinrichs IV. Es ist die aristokratische, mondäne Gesellschaft, die sich nach Beendigung der Bürgerkriege noch unter dem König, der selbst ihr fernsteht, heranbildet, und es ist die Frauenwelt, die das Wesen dieser Gesellschaft bestimmt. In ihr, die bewußt auf eine Verfeinerung der durch die langen blutigen Kriege rauh gewordenen Sitten, auf eine Veredlung des Geschmacks, des gesellschaftlichen Tones und der Lebenshaltung hinarbeitete, fanden

alle parallel dazu laufenden neu erwachenden Bestrebungen der Literatur die verständnisvollste Aufnahme. Die Zahl der bereits im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts erneut ausgesprochen spiritualistische Tendenzen verfolgenden Werke ist auffallend groß, und charakteristisch die häufigen Titel wie „Les chastes amours, les pudiques amours, de la constance etc.“ Allerdings ist von reinem Platonismus kaum einmal eine Spur anzutreffen, wie etwa in dem bemerkenswerten, von Heliodor inspirierten Roman Martin Fumées „Du vray et parfait amour“ (1601). Die idealistische Liebe ist auch hier überall in Petrarkismus eingemündet, der sich bereits jetzt vielfach zu deutlich vernehmbarer Preziosität zuspitzt. Und dann zeitigt noch die ausgehende Friedensperiode Heinrichs IV. das Buch von der „honnête amitié“, das als „un enfant que la paix a fait naître“ von seinem Verfasser, Honoré d'Urfé bezeichnet wird, die „Astrée“, den Roman, der alle bisherigen Strömungen des Romans in sich konzentriert, und der zugleich die Ausgangsbasis für die kommenden Romane des neuen Jahrhunderts wird.



211. Honoré D'Urfé als Herakles dargestellt. Kupferstich von L. Bobrun.

Von den zahlreichen literarischen Vorbildern, die an der Gestaltung des Romans mitgewirkt haben, ragen außer dem „Amadis“ und dem vorangehenden petrarkisierenden sentimentalen Roman, vor allem die „Diana“ des Montemayor sowie die Pastoraldichtung zumal italienischer Herkunft (Ariost-Guarini-Sannazaro) hervor. Aber während letztere ein imaginäres Phantasieland zum Schauplatz hat, verpflanzt d'Urfé seine Gestalten auf den heimatlichen, vom Lignonflüßchen durchströmten Boden des Forez, ein realistischer Versuch, der zwar der Kunst der abgeblaßt aber doch echt nachempfundenen Naturdarstellung förderlich war, der aber im übrigen durch die weitere Verbindung historischer und sagenhafter Elemente (Herrschaft von Druiden, Rittern, Nymphen, Hirten und Hirtinnen) eine eigenartige pseudorealistische Phantasiebeleuchtung erhält. Und in diesem merkwürdigen angeblichen Idyll aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert weiden zwar wohl Hirten und Hirtinnen ihre Lämmer, aber im übrigen haben sie nichts von Hirten an sich, sondern sind feingebildete Salonmenschen von 1610, deren einziger Lebenszweck die Liebe ist. Jede mögliche Schattierung dieser Leidenschaft ist dargestellt, von der echt platonischen (Silvandre-Diane) zur ewig wandelbaren skeptischen Tändelei (Hylas-Stella), und so erscheint der Roman wie eine in das Schäfergewand gehüllte Umgestaltung des Heptameron. Aber neuartige Züge, die wie erste Merkmale des Barockzeitalters anmuten, grenzen ihn scharf gegen jene ab. An Stelle der harmonisch gegliederten Diskussion der 10 Erzähler ist eine vielverschlungene Handlung getreten, und wenn Margarethe zwar wohl die wärmsten Töne bei den Vertretern des Platonismus, Parlamente-Dagoucin, angeschlagen hatte, so standen ihnen doch die übrigen Personen an Bedeutung nicht nach. Hier aber bildet das Liebespaar Céladon—Astrée, Namen, die allein symbolisch geworden sind, die Mittelachse, an die sich weitere wichtige Gruppen wie Silvandre—Diane



212. Schloß Rambouillet. Kupferstich von J. Rigaud.

und Hylas—Stella und dazu in weiterem Abstande eine Menge anderer Paare anschließen, jedes mit eigener Liebesgeschichte. Und jetzt sind es die Repräsentanten der mit barock gesteigerter Willenskraft sentimental schmachtenden oder kapriziös-starrsinnig verweigernden Liebenden, eben Céladon—Astrée — wobei die sensuelle Färbung auf Seiten des Mannes durchaus nicht fehlt — denen die kräftigste führende Rolle zukommt. Irgendwie den Inhalt der Astrée zu berichten, ist ebenso unmöglich wie bei den folgenden Romanen. Gedankenzentrum bleibt auch hier das endliche nach vielen Umwegen und Prüfungen gelingende Sichfinden der Liebenden, aber ein Zeichen des gewandelten Zeitgeschmacks ist der starke Einstrom kriegerisch-ritterlicher Abenteuer in den späteren Bänden der 20er Jahre, gegenüber dem friedlich zarten Charakter des Anfangs, ein Widerschein des kampfgierigen Heroismus dieser Periode. Trotz allem bleibt der ausgesprochen feminine Zug des Werkes bis zuletzt gewahrt; der Geliebten zu dienen erscheint als das höchste Ziel, und nur Mittel und Art wechseln dabei. Soviel barocke Einschiebsel und Abschweifungen den Eindruck der Geschlossenheit erschweren, so klar und einfach ist die Diktion im einzelnen. Logische Gedankenführung verbindet Satzglied mit Satzglied, Satz mit Satz und die biegsame Feinfühligkeit d'Urfés vermag den zahllosen Schattierungen der Empfindung geschmeidigen und zarten Sprachkörper zu geben. Dabei schreckt er weder davor zurück, die saftige Sensualität, die sich hinter aller Sentimentalität Céladons verbirgt, mit Rubensscher Farbigkeit zu schildern, wie andererseits auch nicht, Rede und Gegenrede der Hirten mit Pointen und Concetti zu verbrämen, wie es das intellektuelle Spiel der Gesellschaftsmenschen verlangte. Auch die öfters eingestreuten lyrischen Partien (Madrigale und Sonette) huldigen dieser Salonmode, ohne im entferntesten die mannigfache Schönheit der Prosadarstellung zu erreichen; nur als dieses, als erster mit Anmut und intellektueller Kraft geschriebener Prosaroman mit dem bestimmten eigenartigen Gehalt, hat er einer ganzen Generation und weiter hinauf Richtung und Weg gewiesen.

2. DIE VORBEREITUNGS- UND ERSTE BLÜTEZEIT DER KLASSIK.

Die Nachwirkung der Astrée war ungeheuer. Das Buch verkörperte in seiner mannigfachen und dabei einheitlichen Stimmung das Ideal eines halben Jahrhunderts. Das Pastoralidyll in aristokratischer Salontönung wirkte zunächst am stärksten besonders auf die dramatische Literatur, die in der Zwischenperiode Hardy-Corneille seinen Stempel trägt. In der Romanliteratur stehen François de Molières Roman „Polyxene“ (1623) und des zeremoniellen Gombauld „Endymion“ (1624) teils direkt, teils indirekt unter der Nachwirkung der Astrée. Dann aber tritt das pastorale Element zurück und das heroische in den Vorder-

grund, und mit dieser neuartigen Strömung des 5. und 6. Teiles schlägt die Astrée direkte Brücken zum anschließenden heroisch-galanten Roman und den späteren Dramen Corneilles; er sowohl wie Racine wie jeder Dramatiker konnten an dieser Quelle psychologischer Probleme ausgiebig schöpfen. Vor allem aber führen gerade Wege zu dem vornehmen Milieu, das wesentlich die Bildung der klassischen Kunst vorbereiten hilft: zum Hôtel de Rambouillet und seinem Freundeskreis.

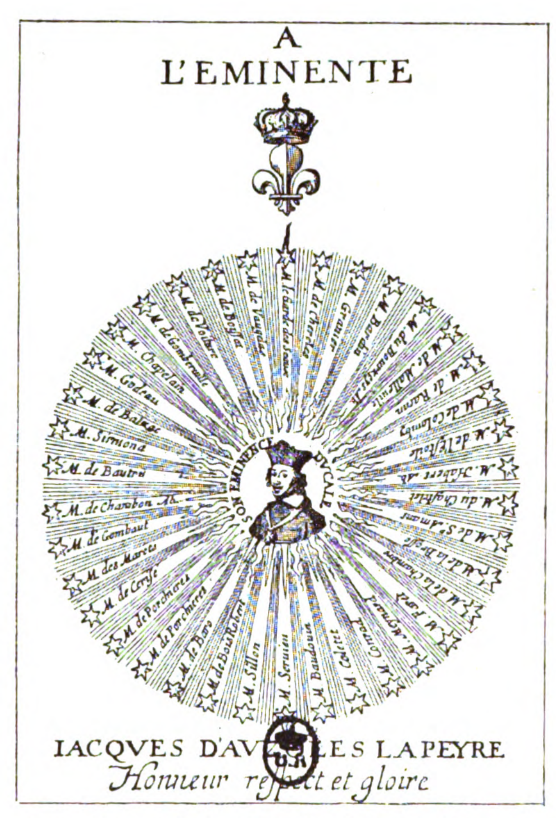


213. Französischer Cavalier im beginnenden 17. Jahrhundert.

Kupferstich von A. Bosse aus dem Werk „Le Jardin de la Noblesse françoise dans le quel ce peut ceullir leur manierre de vettements".

Dieser erste bedeutsame, von der vornehmen, italienischem Geblüt entstammenden Marquise de Rambouillet (Cathérine de Vivonne) gegründete Salon ist für die Zeit um 1620—1650 der Mittelpunkt der geistig interessierten Welt Frankreichs gewesen, die hier mit den höchsten Herrschaften des Reiches freundschaftlich verkehrte. Hier sammelten sich die bestimmten Strömungen, die z. T. noch aus dem 16. Jahrhundert herüberleiteten, wie in einem Brennpunkte: Herrschaft der Intelligenz und zugleich der Frauenwelt, Pflege des Schönen und Guten, erstmalige Verklammerung von Ästhetik und Ethik. Die begonnene Reaktion zur Vereinfachung Klärung und Veredlung der Sprache mit der charakteristischen Neigung zum Universalismus (nur allgemeine, für jedermann verständliche, Wörter und Wendungen werden angewandt) hat dann einerseits zu einer wenigstens äußerlichen Verfeinerung der Sitten, Heranbildung des gesellschaftlichen Schliffes, andererseits gewißlich auch zur Formung des klassischen von der Raison durchleuchteten, kristallklaren Stiles geführt; aber auch hier zeitigte die barocke Tendenz zur gewaltsamen Überspannung der Kräfte bald bedenkliche Extreme. Dazu bedingte die enge Umgrenzung des Milieus auf den Salon, in dem die Frau dominiert, rasch die Zentralisierung des Gedanklichen auf das Motiv der Liebe, das hier, im Feuer des Intellekts gehärtet, ein feinklingendes Instrument wird, einem funkelnden Glase gleich, scharfkantig und gebrechlich. Mächtig jetzt einsetzender Zustrom italienischer wie spanischer Geistesfinesse, gipfelnd im barocken Spiel des Marinismus und Gongorismus, läßt überall glitzernde, aber kalte Lichter darüber fluten. Und so geschmackschärfend und stilfördernd die ständigen Zusammenkünfte wie der zu einem reichpulsierenden Leben für sich erweckte Briefwechsel der Dichter und Denker zumal am Anfang ist, so steht doch am Ende der Entwicklung, deren mittlere Glieder die Salons der Scudéry, Sablé usw. bilden, jenes üble Preziösentum, das in der lächerlichen Umschreibung aller, auch der realsten Dinge, im Schwelgen von Superlativen und extremsten Bildungen, in einem Furioso des Petrarkismus, sein höchstes Sehnen erblickt, — dies alles eine barocke Übersteigerung ursprünglich rationaler, puristischer Tendenzen mit dem Endresultat grotesk verzerrter Unnatur.

Die Kristallisation des Hauses Rambouillet, in dem neben der Pflege der Literatur der Flirt, das salonmäßige Liebesspiel in Vollendung gedeiht, ist Vincent Voiture, der verhätschelte sprühende Liebling der Damenwelt (1598—1648). Während er seine Eleganz und Witz vereinenden Poesien in der kalten Pracht italienischer und noch intensiver spanischer Preziosität erstrahlen läßt, hinter der nicht nur einmal heiße Sensualität, nie aber Herzenswärme auflodert, hat er, im Verein mit Balzac, mit seinen zahlreichen Briefen an gute Freunde die Epistolarliteratur als neues literarisches Genre, das bereits im 17. Jahrhundert zu hoher Blüte gelangte, inauguriert. Ein äußerst beweglicher, nervöser, aber nur scheinbar durch und durch femininer Causeur, erscheint er als der erste Meister der in Frankreich nach ihm nie wieder versiegenden



217. Französischer Kupferstich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur Verherrlichung der Verdienste Richelieus um die französische Akademie.

In der Mitte des Stiches befindet sich das Porträt Richelieus auf einer flammenden Sonnenscheibe. Die Sonne ist rings umgeben von Sternen, deren jedem der Name eines Akademiemitgliedes beigeschrieben ist. Hier findet man die Namen Balzacs, Racans, Desmarets und anderer.

Kunst, auch in Prosa nichtige Dinge mit exquisiter Feinheit und Grazie zu sagen. Daß er an sich imstande gewesen wäre, auch ernsthafte Probleme nicht nur als geistige Akrobatenstückchen anzusehen, beweisen seine literarästhetischen Dispute mit Männern wie dem gelehrten Costar, beweist vor allem sein berühmter fingierter Brief an die Adresse Richelieus (Weihnachten 1636), ein sprechendes Beispiel für den Geist dieser heroisch-voluntaristischen Epoche, die die Meisterwerke Corneilles wie Descartes' hervorbrachte. Aber solche enthusiastischen Töne sind Ausnahmen bei Voiture; auch die literarkritischen Betrachtungen seiner Briefe wirken doch vielfach eher als spielerische Staffage, und wenn er einmal wirklich spannende Berichte uns farbig malt, so lugt außer enormer Eitelkeit die prickelnde Lust an der Formierung, an der schönen Stilübung hervor. Höchster Genuß ist ihm doch immer wieder der Sport des Flirtes, des galanten Liebesspiels, aber nicht als Herzenserlebnis — Erlebnis wird ihm einzig nur die geschmeidige und witzige mit geschicktesten Schmeicheleien operierende, dabei durchsichtig klare Kunst der Darstellung. Immer von neuem gelingt es seiner Feder, die nervös vibrierenden Stimmungen ihres Schreibers durch einen Feuerregen preziöser, raffiniert gekünstelter Wendungen und Sätze zu illustrieren, zu denen abermals weniger die weichliche Geziertheit der Italiener als die herbere, gespanntere Kunst des Spaniers Gongora als Muster gedient hat.

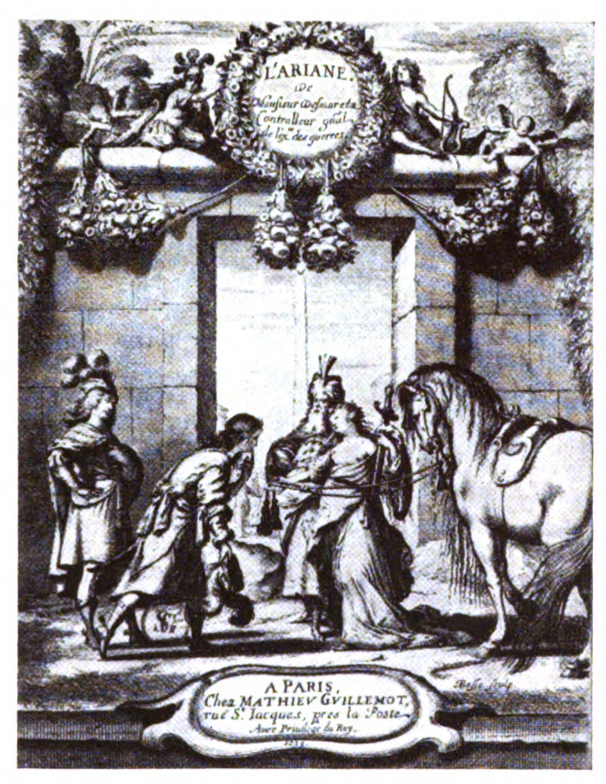
Das Hôtel de Rambouillet bietet, wie É. Magne in seinen Studien über Voiture treffend dargelegt hat, die Doppelphysiognomie einer gelehrten und einer mondän-galanten Welt. Repräsentiert Voiture die letztere, so wird die andere durch einen Kreis wissenschaftlich hochgebildeter Persönlichkeiten gebildet, die in der Gründlichkeit ihres Wissens, einer gewissen Schwerfälligkeit, die leicht zur Pedanterie neigt, eine Sondergruppe für sich darstellen. Aus ihren gemeinsamen Bestrebungen, die letzten Endes auf die Heranbildung einer gereinigten, vornehmen und zugleich natürlichen Sprache hinzielten, ging 1634/5 die französische Akademie hervor. Der weitblickende Richelieu, von der Erkenntnis durchdrungen, daß Würde und Größe der Nation wesentlich mit abhängt von der Bedeutung, die ihre Sprache und Literatur in der Welt repräsentieren kann, förderte das junge Institut nach Kräften, indem er eine staatliche Anstalt aus ihm machte. Der „Dictionnaire" der Akademie mit seiner sprachreinigenden und veredelnden Tendenz, sowie eine Fixierung der Sprache durch Gesetze sind die bleibenden Denkmäler dieser Strebungen, von denen andere nicht zur Erfüllung gelangten. Malherbes Geist mit seinen von Rationalismus und Ordnungssinn getragenen Prinzipien leuchtet allenthalben hindurch, aber allzu tief wurzelten die Führer des neuen Kampfes, die Chapelain, Conrart, Gombauld, Vaugelas, Ménage usw. in der vornehmen Welt, der Schicht des „honnête homme", und so wurde der ursprünglich breite Strom des „bon usage de Paris" in das schmale Bett der Gedankenwelt und künstlerischen Anschauung der vornehmen Salongesellschaft gedrängt, wodurch

Sprachgut und Sprachgebrauch von scharfen, aber nicht immer förderlichen Grenzen eingeengt wurden. Den Schlußstein des vorläufigen Baues setzte Vaugelas in seinen vorsichtig registrierenden „Remarques sur la langue française" (1647).



215. Guez de Balzac. Kupferstich von Cl. Mellan.

Es mangelt hier der Raum, um mit näheren Einzelheiten diese Entwicklung zu erhellen, deren Endresultat bei mannigfach variierender Methode das gleiche ist: Schaffung der korrekten und wohllautenden klassischen Sprache und Literatur. Nicht immer wird dieses Ideal mit lauter Stimme gepriesen; manche geben ihr Bestes in ihren Privatbriefen, aber mancher versagt auch, wie Chapelain z. B., sobald es gilt, das klar erkannte Ziel in Schöpfungen der Phantasie zu verkörpern, weil die Gabe der künstlerischen Darstellung fehlt. Um so mehr verdient das literarische Werk des J. L. Guez de Balzac († 1654), eines der gefeiertsten Autoren des Hauses Rambouillet, beachtet zu werden, als in ihm die wichtigsten Strömungen dieser ersten Vorbereitungszeit der Klassik sich vereinen. Wie Voiture, hat Balzac zunächst die Epistolarliteratur zur Höhe einer literarischen Gattung erhoben, und Voiture ist er insofern verwandt, als auch er darin die Kunst feiner Schmeichelei, der urbanen Höflichkeit, pflegt. Noch eifriger aber als jener feilt und moduliert er seine Briefe, die von vornherein für den Druck bestimmt sind. Seine saubere und klare, schwung- und klangvolle Schreibweise ist der adäquate Ausdruck seiner ästhetischen Anschauungen. Gegner der Plejade und Ronsards, dem er seinen Mangel an „ordre, économie, choix" usw. vorwirft, erscheint auch er als direkter Fortsetzer der Malherbe'schen Bestrebungen. Aber wenn diese jenes Poesie allzu leicht nüchtern und trocken gestalten, so ergibt ihre Anwendung auf die Prosa eine klare, dabei farbige und von rhetorischem Schwung getragene Sprache. Balzac kennt das Geheimnis der schönen Wortzusammenstellung, der majestätisch dahinrollenden Periode mit sonorer Klangwirkung, durch die gelegentlich auch wenig bedeutender Inhalt geadelt wird. Aber es ist doch nicht der ewige Kreislauf des lächelnden „Badinage", in dem er sich wie Voiture dreht. Gewißlich ist er kein tiefer Denker, kein wirklicher Philosoph, aber er sinnt doch wenigstens über ernste Probleme intensiv nach und nimmt Stellung zu ihnen. Und wie sich der Schatten Du Vairs hinter seiner Ästhetik erhebt, so auch hinter seiner Weltanschauung. Stoisch-christlich kann man sein zurückgezogenes, beschauliches Leben nennen, und stoisch-christlich wirkt so vieles, was er auch in seinen größeren Abhandlungen, besonders dem späten „Socrate Chrétien" (1652) darlegt. Den katholischen Traditionalismus Montaignes fortführend, huldigt auch er zwar wohl der Raison, aber es ist ein Zeichen der zunehmenden Verchristlichung seines Jahrhunderts, der auch ein Descartes sich beugen sollte, daß Balzac dem Glauben wieder größere Macht einräumt, als der heidnische Montaigne. Rechnet man dazu noch seine Anbetung des absoluten Königtumes („Le Prince"



216. Titelblatt der „Ariane" des Desmarets. Paris 1635. Kupferstich von A. Bosse.

1631), sowie die eigenartige Auffassung des Römertums, wie sie zumal die ersten zwei seiner „Discours" an die Marquise von Rambouillet vertreten, so ergibt sich ein harmonisch-einheitliches Gesamtbild, in dem sich die erste Vorbereitungszeit der klassischen Kunst eindeutig widerspiegelt. Gegenüber dem flutenden, gefühlsstarken Lyrismus der Renaissance, ihrem Enthusiasmus für griechische Schönheit und italienische Finesse, gegenüber dem Taumel heidnischen Lebensgenusses, steigt das klassische Ideal gewaltig und stolz zur Höhe: logisch geregelte Klarheit und Abgemessenheit und stark oratorisch-rhetorische Tönung im Stil, Ausbau stoisch - christlicher Gedankenwelt, kraftvollster Voluntarismus und Neigung zu überschwänglichem Heroismus, Anbetung des Lateinertums. Wohl hat Balzac nach üblicher barocker Art einzelne bestimmte Charakterzüge des römischen Wesens zu sehr in den Vordergrund gestellt und in der Wirkung übertrieben, dabei als honnête homme seiner Zeit durch Übertragung eigener zeitgenössischer Ideale, wie z. B. der Gabe der Konversation, das wahre Bild verzerrt, ja gefälscht, aber gerade beide Phänomene zusammen künden den sich vorbereitenden Sieg der gallorömischen Strömung des französischen Volkstums an, aus der die französische Klassik hervorgeht, nicht ohne jedoch dem Zeitalter des Barock ihren Tribut zu zahlen.

Von der charakteristischen neuen und kräftigen Strömung wird an erster Stelle der Roman ergriffen. Die letzten zwei Teile der Astrée mit ihrer Vorliebe für Kämpfe spiegeln deutlich die Entwicklung ab, die sich schon kurz nach dem Tode Heinrichs IV., etwa ab 1615—20, durch stärkeres Aufflammen des Interesses für die Ritter- und Abenteuerromane dokumentiert, ein Widerschein der kriegerischen Stimmung unter Ludwigs XIII. Herrschaft. Und die ganze Periode etwa 1620 bis 1660, also die Zeit, in der mit immer neuen blutigen Kämpfen der endliche Sieg des Absolutismus vorbereitet wird, ist zugleich die Periode der Hochblüte des heroisch-galanten Romans. Die Zahl der Autoren ist erheblich; die wichtigsten sind Gomberville mit 4 Romanen (Carithée 1621, Polexandre 1629—37, Cythérée 1640—44, La jeune Alcidiane 1651), Desmarets de St. Sorlin (Ariane 1632); La Calprenède (Cassandre 1642—45; Cléopâtre 1647—58, Faramond 1661), Gerzan (Histoire africaine 1627/8, Histoire asiatique 1634); Mlle de Scudéry (Ibrahim 1641, Artamène ou le grand Cyrus 1649—53, Clélie 1654—60).

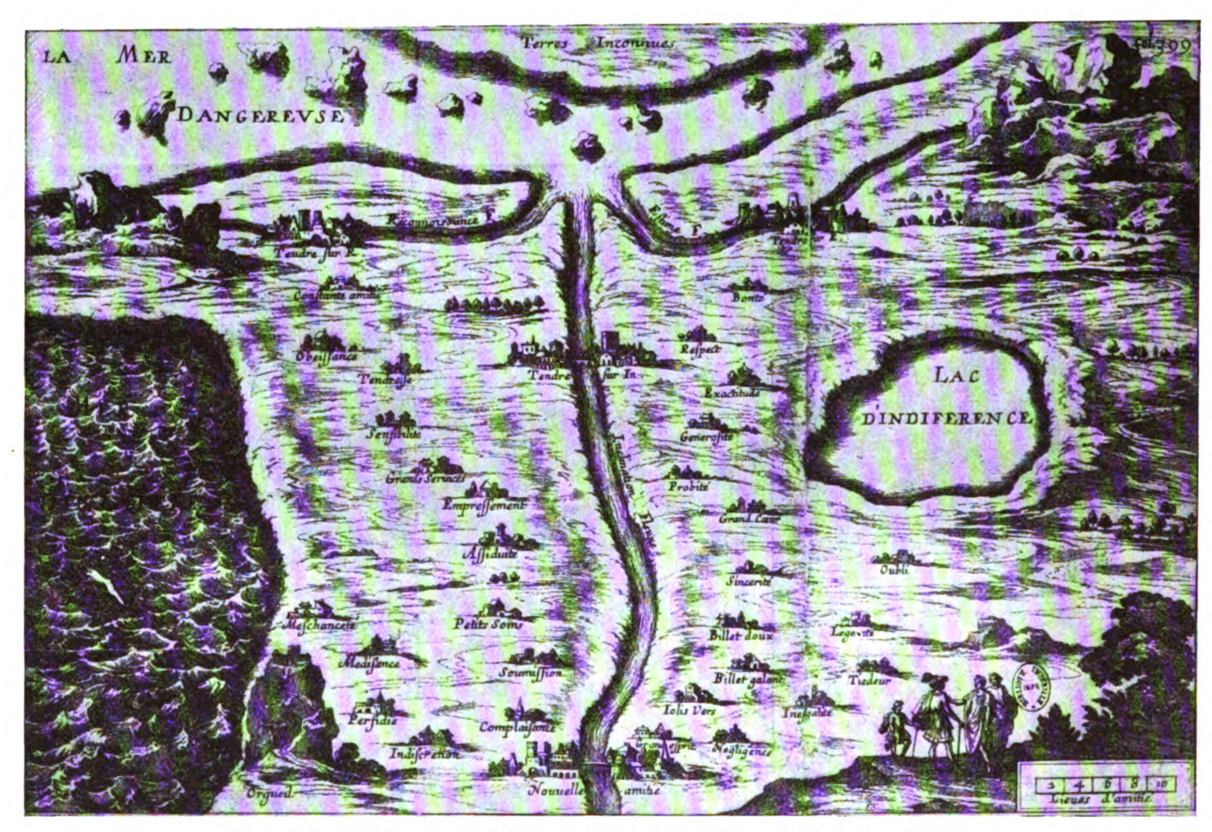
Die Literaturgeschichte pflegt im allgemeinen an dem Gesamtkomplex dieser Romane mit nur wenigen und geringschätzigen Urteilen vorüberzugehen, und doch sind sie von Bedeutung für die Weltliteratur geworden. In Deutschland war es vor allem Philipp von Zesen, der mit Übersetzungen (z. B. des „Ibrahim" der Scudéry) die Hochflut dieses frühbarocken Romans eröffnete, die sich von etwa 1645 an ergießen sollte,



217. Apoll von Nymphen gebadet. Marmorgruppe von Girardon und Regnaudin im Park von Versailles. Antikisierende Darstellung des „Lever du Roi Soleil".

barocke Züge sind es denn auch, die den Charakter der französischen Urbilder im wesentlichen bestimmen. Überall dominiert zunächst das Gesetz der bewußten Steigerung der Effekte. Wie im petrarkistisch-sentimentalen Roman steht die Liebe eines vornehmen Paares im Mittelpunkt, zumeist umkränzt von weniger wichtigen Liebesgeschichten, aber die ins Extrem getriebene duldende petrarkistische Liebe hat sich jetzt nach dem anderen Hauptgesetz des Barock, Ruhe in Aktion umzuwandeln, in tatkräftiges Handeln umgesetzt. Durch unerhörte Heldentaten, verbunden mit den gefährlichsten Abenteuern: Entführungen, Gefangenschaften, Befreiungen usw. sucht der Held die Geliebte seines Herzens zu erringen; erst nach Prüfungen und weiten Fahrten, die ihn durch die ganze Welt hetzen, erreicht er sein Ziel. Um dieses so lange wie möglich hinauszuziehen, um immer neue Spannung durch Hindernisse zu erzeugen, setzen die Verfasser Orient und Okzident, Historie und Sage mit unerschöpflicher Phantasie in Bewegung, ballen aus Antike, Mittelalter und Neuzeit den tollsten Wust konstruierter Romanfiguren und Erlebnisse zusammen und führen den Leser in nimmermüdem Schwunge durch ein Labyrinth anachronistischer Pseudohistorie. So nimmt es nicht wunder, wenn die Romane, zumal späterer Zeit, meist 10, 12 Bände umfassen, erdrückend massige, breit wuchtende Ungeheuer, himmelweit entfernt von dem graziösen Spiel des späteren Rokoko. Die antike Welt selbst aber, an deren Quellen die Autoren sich gespeist haben (vor allem Curtius, Plutarch, Heliodor), wird immer unter ihrer Hand umgebogen, modernisiert, eingehüllt in die Denk- und Ausdrucksformen ihres zeitgenössischen aristokratischen Milieus und seiner Ideale. Die Helden und Heldinnen sind im Grunde nichts anderes als die meistberühmten Persönlichkeiten der höfisch-salonmäßigen Sphäre, vielfach sogar echte ‚Porträts' mit mehr oder weniger idealisierender Färbung. Zumal hinter den Figuren der Scudéryschen Romane verstecken sich Gestalten wie der große Condé (Cyrus), die Herzogin von Longueville (Mandane), Ludwig XIV. (Alexandre), die Marquise de Rambouillet (Cléomire), ein von den bildenden Künsten her bekanntes Verfahren, wo z. B. die berühmte Gruppe des von Nymphen umgebenen Apollo von Girardon und Regnaudin nichts anderes als die antikisierende Darstellung des „Lever du Roi Soleil" ist.

Bei aller Ungleichheit in Komposition und Sprachformung sind aber gewisse einheitliche Züge in diesen Romanen nicht zu bestreiten. In der Gesamtanlage sind sie im großen und ganzen nach einem bestimmten Schema aufgebaut, zu dem Heliodor das entsprechende Vorbild abgibt. Die Romane Calprenèdes zumal, der vom Drama herkommt, sind nach einem festen Plan ausgearbeitet, aber die klare Übersicht wird bei ihm wie allen anderen durch die erdrückende Menge von Beiwerk, die Schwerfälligkeit der in Bewegung



218. Die „Carte du Tendre“ aus dem Roman „Clélie“ der Scudéry.

Eine Karte des Landes der zärtlichen und galanten Liebe. Der Hauptstrom des Landes ist der „Fluß der Zuneigung“; **er strömt in das „Meer der Gefahren“.** Zu beiden Seiten des Flusses liegen die Dörfer und Burgen: „Aufmerksamkeit“, „Ergebung“, „Zärtlichkeit“, „Güte“, „Ehrfurcht“ u. s. w. Links befindet sich das „Meer der Feindschaft“, rechts der „See der Gleichgültigkeit“.

gesetzten Massen bedenklich für den Leser erschwert. Damit harmoniert der barockartige Stil dieser Romane. So haben wir auf der einen Seite eine unbestreitbare Vorliebe für majestätisch rauschende, theatralisch-oratorische Wirkung, durch langziehende, schwerfällig-feierliche, mit genauer Über- und Unterordnung arbeitende Sätze, auf der anderen Seite pointierte, gedrängt kurze, aber in ihrer drohenden Wucht wie schwere Keulenschläge wirkende Phrasen. Barockkunst begnügt sich auch nicht mehr mit schlichten, geruhigen Adverbien oder positiven Adjektiven; sie wählt statt dessen schwere Adverbien wie „effectivement, principalement, terriblement, furieusement“, und in Beschreibungen häuft sie die Superlative und Adjektive, die selbst schon einen Gipfel darstellen wie „merveille, extraordinaire, parfait“ usw. Solche und andere Übertreibungen, die dem sonst zumeist klarsichtigen Satzgefüge schwülstigen Schmuck verleihen, barocker Ornamentik vergleichbar, durchziehen Calprenèdes Werke überall; in denen der preziösen Madeleine de Scudéry werden sie auf die Spitze getrieben. Alles sieht diese in einem enormen und unwahren Lichte; alle Verhältnisse sind bei ihr ins Gigantische verzerrt, Heroismus und Galanterie an Gestalten wie Cyrus und Mandane, Aronce und Clélie in gesteigerter Preziosität zum Extrem getürmt. Ihren höchsten Triumph aber feiert diese in der berühmten „Carte du Tendre“, jener logisch gefaßten, genau abgezirkelten geographischen Komposition der Liebe mit den drei scharf hervorspringenden Zentren des „Tendre sur Estime, Tendre sur Reconnaissance, Tendre sur Inclination“, die geradezu ein Symbol auf die Spitze getriebener subtilster Barockempfindung darstellt.

Mit den Werken der Scudéry schließt der Romankomplex, an dessen Anfang die Astrée steht. In der Grundstimmung ist er einheitlich: petrarkistischer Frauenkult, dazu Heldentum, das genau so wie bei den Römern Balzacs sich mit der gesellschaftlichen Kunst der feinsten



219. Fahrendes Volk. Satirisches Zeitbild von Jacques Callot.
(Zum realistisch-satirischen Roman des 17. Jahrhunderts.)

Salonkonversation verbindet, wird in homogener, veredelter, klassische Reinheit und Klarheit wenigstens anstrebender Sprache und Komposition dargestellt, aber die gigantische Übersteigerung nach der Seite des Heroischen sowohl wie des Preziösen erzeugt noch nicht rein klassische, sondern barockartige Gestaltung. Im einzelnen divergieren die verschiedenen Autoren nicht unwesentlich. So ist z. B. die Feinheit der nuancenreich ziselierten Charaktere d'Urfés bei seinen Nachfolgern einer mit gröberen, derberen Zügen arbeitenden Kunst gewichen; die Tendenz zu enormer Vergrößerung nivelliert die Charaktere, formt sie schließlich lediglich zu riesigen, aber undeutlich gesehenen Trägern der mit größerer Liebe gestalteten Handlung um. Erst die eigentliche Hochklassik sollte in den Romanen der Gräfin Lafayette die psychologische Finesse wieder zu Ehren bringen, wie in ähnlicher Weise Racines tieferlebte, psychologisch trefflich fundierte Persönlichkeiten die gröber gearbeiteten Corneilles ablösen sollten.

Der Dualismus französischer Geistigkeit und künstlerischer Auffassung, der einst sofort eine Gegenströmung gegen Malherbe entfesselte, war auch die Ursache zu einer frühzeitig einsetzenden Opposition gegen den sentimental-idealen Roman, der volle Würdigung nur in den abgegrenzten Kreisen der vornehmen Welt, die sich in ihm spiegelte, fand. Wie in der Kunst, so drängte auch in der Literatur der alte nie gänzlich unterdrückte „esprit gaulois" immer wieder an die gleißende Oberfläche des Grand Siècle. Es ist die alte Mischung von Realismus, frecher Derbheit und Freude am Komischen, der wir schon bei Régnier begegnet waren, und die nun auch in einer allerdings beschränkten Anzahl parallel zur idealistischen Richtung laufender Romane zum lebendigen Ausdruck gelangte. Und wie für den sentimentalen Roman insbesondere Heliodor und der Amadis literarische Vorbilder abgegeben hatten, so sind es jetzt außer dem Don Quijote die spanischen Schelmenromane, wie die „Vida de Lazarillo de Tormes" und der „Guzman d'Alfarache" Alemans, die mit ihren flott erzählten spitzbübischen Streichen und satirischer Beleuchtung der unteren Klassen anregend wirkten.

Neben dem unter solchen und anderen Einflüssen wie Petronius stehenden, lateinisch geschriebenen „Euphormio" des Barclay (1603/7), sind für die Frühzeit die Romane des Charles Sorel de Souvigny



220. Titelblatt der Werke Scarrons. Paris 1649. Kupferstich von St. della Bella (1610—1664).

(1602/74) charakteristisch, insbesondere sein „Francion" (1623), das erste Beispiel der komisch-derben Romane, die jetzt an Stelle der leichten Schwänke des 16. Jahrhunderts treten. So erheblich sie auch wieder in Einzelheiten voneinander abweichen, so wird doch ihr einheitlicher Gesamtcharakter durch eine Reihe bestimmter Züge gewährleistet. Die scharfe einseitige Definition als realistischer Roman kann allerdings ebenso leicht zu einer unrichtigen Beurteilung führen, wie jene des idealistischen. Der erstere ist in Wahrheit nicht so überaus viel realer als der andere; beide spiegeln nur verschiedene Welten wider, aber beide sind sich gleich in ihrer Neigung zu barocker Übertreibung. Denn auch der realistische Roman steigert bewußt die Effekte, verzerrt nicht selten Gestalten wie Ereignisse, nun freilich in der Absicht, Komik zu erzeugen. Und wie die einen die ideal-vornehmen Züge in Heroismus und Preziosität zu einer äußersten Kulmination hinauftreiben, so die anderen in entgegengesetzter Richtung, indem sie so manchesmal jede Grenze maßvollen Scherzes und erlebter Realität überschreiten, um in niedriger Sinnlichkeit, roher Derbheit, gekleidet in entsprechend rüde Sprache, geradezu Orgien zu feiern. Dadurch wird hier, was dort als allzu leuchtendes Licht erstrahlt, in düstere Schatten gewandelt. In einem wichtigen Punkte allerdings bieten diese Romane mehr Wirkliches. Wohl liegt überall die charakteristische Neigung zu typischer Bildung vor, aber die Persönlichkeiten sind doch nicht so farblos und gigantisch verzerrt wie z. B. in den Werken der Scudéry; sie leben im ganzen mehr auf der Erde als Geschöpfe, die eine echte Beobachtungsgabe erzeugt hat. Gestalten wie des Dichters, Buchhändlers, Bauern usw., wie sie Sorel innerhalb ihres Milieus im Profil vor unseren Augen vorübergehen läßt, sind erlebte Individuen. Bei ihm ist im übrigen die Anlehnung an die Spanier noch am deutlichsten; sein „Francion" ist die Geschichte eines jungen Mannes aus guter Familie, der auf schlechte Wege gerät, und dabei zahlreiche Abenteuer in allen möglichen Kreisen durchmacht, bis er schließlich in einer soliden Ehe landet. Wie sehr bei Sorel die außergewöhnliche Neigung zu grotesker Komik, von der auf Schritt und Tritt tolldreiste, aber spannende Szenen zeugen, bewußte Gegnerschaft gegen die idealistische Richtung ist, ersieht man aus den satirischen, wieder porträtmäßig gearbeiteten, z. T. aber karikierten Bildern des Pedanten (Balzac) oder des preziösen Salons oder des Lebens Francions als verkleideten Schäfers auf dem Lande, ersieht man vor allem aus seinem zweiten Werke, dem „Berger extravagant" (1627). Hier schlägt die mit Don Quijote-Motiven verbrämte Verhöhnung des Pastoralromans bereits in deutliche Burleske und Parodie über, und darüber hinaus entartet der Roman zu einer groben, geschmacklosen Kritik aller nur möglichen, auch der großen, Dichter der Weltliteratur, die den Roman zu einem kunstlosen Mißgebilde verzerren. Die offenkundig feindliche Stellung gegenüber den Mustern klassischer Kunst hat der im übrigen sehr kenntnisreiche Autor, der außer einem dritten, Fragment gebliebenen Roman, eine Masse bibliographischer und historischer Werke von größerem Umfange schrieb, darunter die als literarische Fundgrube bedeutende „Bibliothèque française" (1664), auch hinsichtlich der Behandlung der Geschichte bekundet, in allem ein früher Vertreter der erst in der zweiten Jahrhunderthälfte hervortretenden „modernen" Richtung.

Sorel fand mehrere Nachahmer, deren keiner ihm an Kraft und farbiger Lebendigkeit gleichkam, weder Jean de Lannel in seinem „Roman satyrique" (1624) noch Duverdier im „Chevalier hypocondriaque" (1632), von anderen zu schweigen. Tristan l'Hermites „Page disgracié" (1643) dagegen nimmt mit seiner

reizvollen und spannenden, feine psychologische Beobachtung wie Sensibilität verratenden Darstellung eines Pagenlebens schon durch den ausgesprochen autobiographischen Hintergrund eine Sonderstellung ein, ebenso wie die zahlreichen kunstarmen christlichen Romane des Bischofs Camus (ca. 1621—1631), der mit heftiger Polemik gegen die Liebes- und Ritterromane grob hervortretende moralische Absichten verband. Erst nach längerer Pause erhielt das komisch-realistische Genre einen vorläufigen sehr wirksamen Abschluß in Paul Scarrons „Roman comique" 1651/7).



221. Karikatur auf die Allongeperücke, welche um 1625 in Frankreich in Mode kam.

Der Verfasser, bekannt als Hauptvertreter der um die Mitte des Jahrhunderts blühenden burlesken Poesie, hat mit diesem unvollendeten Roman die alte Polemik gegen die Verstiegenheiten der preziös-galanten Kunst erneut aufgenommen. Aber als wirksame Neuheit führt er uns die himmelweit voneinander verschiedenen Welten der Provinzialstadt und einer wandernden Schauspielertruppe vor, beides Milieus, die er von seinem einstigen Aufenthalt in Le Mans her wohl kannte, und aus dem reichen Schatz eigener Beobachtung und erlebter Wirklichkeit zeichnet er uns mit kräftiger Hand eine Fülle origineller Persönlichkeiten und fesselnder Erlebnisse, durch die wir ein lebensvolles Bild der Leiden und Freuden zumal einer Komödiantentruppe erhalten. Wohl schlingen sich die Abenteuer auch hier in buntem, oft tollem Wirbel, aber mehr als bisher sind sie die Resultate des Zusammenpralls der vielfach scharf und klar umrissenen Charaktere der auftretenden Persönlichkeiten; der Übergang zum psychologischen Roman bahnt sich, wenn auch vorab nur vorsichtig, an. Gestalten wie die des alten verbitterten, sich unfehlbar dünkenden Schauspielers La Rancune, des kleinen, von einem komischen Abenteuer ins andere geratenden Advokaten Ragotin, des böswilligen Polizeileutnants La Rappinière, der verliebten, dicken Mme Bouillon, und so manches andere vergißt man nicht wieder; sie haben auch weiter in der französischen Literatur gewirkt. Und inmitten einer Welt von Versuchungen und Heimsuchungen, von Niedrigkeit und Rohheit, stehen die einzigartigen zwei Paare der idealen Liebe: Destin—l'Estoile, Léandre—Angélique, der offenkundige Versuch real gefaßter Schöpfungen vornehmer und rein empfindender Menschen in striktem Gegensatz zu den oft verlogenen Figuren des idealisierenden Romans. Aber freilich ist auch Scarron der allgemeinen Neigung zur Übertreibung und Verzerrung erlegen. Die überströmende, vor trivialen Derbheiten wie grotesken Albernheiten nicht zurückschreckende Lust am Komischen hat über alle Personen irgendeinen Schein von Lächerlichkeit ergossen, der in manchen Fällen ursprünglich echt geformte Gestalten zu Karikaturen umprägt. Die Antithese und zugleich Parallele zum idealistischen Roman liegt auf der Hand: dort Übersteigerung des Erhabenen, hier des Komischen. Und das gleiche barocke Überstreben nach Handlung und immer wieder Handlung schafft sich wie dort in Extremen Luft: den Heldentaten des Schwertes und des zu preziös-galanter Konversation gespitzten Mundes entsprechen hier enorme, immer wiederkehrende Prügelszenen, Tohuwabohusituationen und Redegefechte von oft schmutziger Derbheit, alles aber voll packender Lebendigkeit dargestellt. Die zur



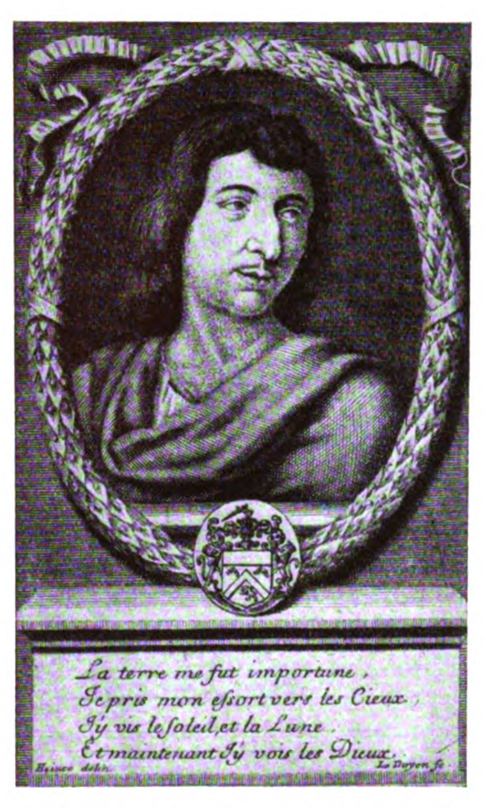
222. Illustration zu Chapelains „Pucelle" in der Folio-Prachtausgabe v. J. 1656. Kupferstich von A. Bosse.

Sprunghaftigkeit neigende Beweglichkeit hat Scarron verhindert, seinen Roman durchsichtig planvoll zu konstruieren, die eigentliche Handlung wird hier und da durch eingelegte Erzählungen oder gar Novellen, nach spanischem Muster, unterbrochen; mit scherzhaften oder ironischen Bemerkungen und Reflexionen greift der Verfasser gern persönlich ein. Solche und ähnliche Freiheiten übernimmt der komische Roman des 18. Jahrhunderts mit besonderer Vorliebe, barocke Wucht und malerische Unklarheit in spielerische Leichtigkeit und bis zur völligen tektonischen Zerstörung gehende Auflösung umwandelnd.

Eine bemerkenswerte Parallele zur Entwicklung des Romans bietet die ihm nahe verwandte, in der Zeit von etwa 1640—1660 meteorartig auftauchende epische Dichtung. Zwiefach tritt sie ans Licht: als burleske Verhöhnung ideal verklärter Erhabenheit mit der Antike als Mittel, und andererseits als bewußte Nachahmung desselben antiken Epos mit dem Endziel, dieses noch zu übertreffen. Diese beiden diametral entgegengesetzten Strömungen haben ihre markantesten Repräsentanten in den scharf sich scheidenden Lagern: Scudéry, Desmarets de St. Sorlin, Chapelain, dazu Le Moyne auf der einen, Scarron und Dassoucy auf der anderen Seite, ohne indessen in einem direkten Kausalzusammenhange zu stehen. Denn die Burleske ist nicht, wie man annehmen könnte und lange angenommen hat, ein absichtlicher, bewußter Protest gegen die idealistische Richtung, sie ist es zwar in ihren Anfängen, bei Théophile, St. Amant („Rome ridicule" 1643), Sorel („Le Banquet des Dieux" im „Berger extravagant"), aber die eigentliche Blütezeit, die durch die Werke Scarrons („Typhon" 1644, „Virgile travesti" 1648, „Héro et Léandre" 1649), Dassoucys („Jugement de Paris" 1648, „Ovide en belle humeur" 1650, „Ravissement de Proserpine" 1653, Sarasins („Pompe Funèbre" 1648, „Dulot vaincu" 1656), Furetières („Eneïde travestie" 1649) und weniger bedeutende Autoren bestimmt ist, kann man nur mit Einschränkung als Reaktion auffassen, eher als tollaunigen Widerspruch, Aufbäumen des heiteren und frech derben esprit gaulois, dem literarisches Gut als Vorbild wieder massenhaft aus Italien und besonders Spanien (Gongora) zuströmt, gegen das Ideale schlechthin, aber nicht eigentlich gegen die Antike. Auch gewiß nicht als Protest gegen das preziöse Element. Denn wenn auch Scarron z. B. schon im „Roman comique" offenkundige Schwächen des idealistischen preziösen Romans verspottet, er ferner der Carte du Tendre bewußt eine Carte de l'Empire du Burlesque entgegenstellt, wenn er und seine Mitgefährten Götter und Heroen in vulgäre und lächerliche Spottgeburten verwandeln, so schafft sich in solcher Gegnerschaft zwar wohl eine Verschiedenheit des Temperamentes und der Weltanschauung Luft, aber gemeinsam bleibt ihnen mit den Preziösen wieder die in Verzerrung auslaufende Übersteigerung der Wirkung. Gehalt und Gestalt gehen dabei eine selten harmonische Ehe ein: den verrückten, oft tollkomischen, oft auch albernen Gedankensprüngen entspricht die absolut sprunghafte, in unzähligen Verschnörkelungen, Windungen und Drehungen, Abschweifungen, malerischen Bildern und burlesken Wortschöpfungen sich förmlich überschlagende Sprache, die zugleich eingebettet ist in das leicht saloppe, von Unkorrektheiten wimmelnde Achtsilbner-Versmaß. Hier lacht uns Grimassen schneidend eine Kunst entgegen, die in polarer Ferne vom linienklaren und reinen klassischen Ideal steht, eine Kunst, die schon fast dem Rokoko die Hände reicht, von dessen leichter Grazie sie aber die noch allzu wuchtende und strömende barocke Kraft, die

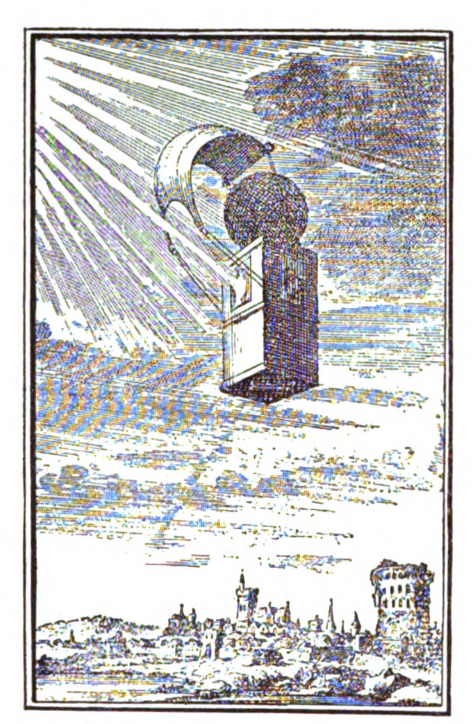
plumpe und lastende Schwere der sich lang und breit dehnenden, zu quälender Monotonie führenden Darstellung scheidet.

Und dazu nun als Gegensatz und doch wiederum in manchen Grundtönen verwandt, jene andere, die epische Kunst der Alten bewußt nachahmende Dichtung, deren Blütezeit etwas später einsetzt, etwa 1653. Fast möchte man sie ihrerseits als seriöses Gegenspiel zu der das echte Epos degradierenden Afterkunst der Burleske ansehen. Aus den Kreisen der gewichtigen Akademiker geht sie hervor: Georges de Scudéry mit seinem „Alaric" (1654), Desmarets de St. Sorlin mit dem „Clovis" (1657), le Père Le Moyne mit dem „St. Louis" (1653) und Chapelain mit der berüchtigten „Pucelle" (12 Gesänge von 24 1656 veröffentlicht) sind ihre wichtigsten Repräsentanten, an die sich ebenfalls eine Reihe minder bedeutender anschließen. In ihnen erhebt die gallo-römische Strömung ihr lorbeerbekränztes Haupt: Staatsgefühl, Ehre und Christentum sind die ethischen Pole, um die diese Dichtung kreist. Aber wie weit sind wir noch von klassischer Kunst entfernt! Bei ihrer Lektüre begreift man, wie Boileau dazu kam, seinen „Art Poétique" mit der an sich selbstverständlichen Forderung nach der poetischen Inspiration zu eröffnen! Denn sie vermissen wir bei diesen Werken durch die Bank, und handwerksmäßige Tüchtigkeit und Korrektheit, wie sie besonders Chapelain eignet, vermögen nimmermehr den fast gänzlichen Mangel an poetischer Empfindung und Ausdrucksfähigkeit zu ersetzen. Nicht einem von ihnen ist es gelungen, einen gewaltigen Heros, ein überragendes Ereignis vaterländischer Geschichte in epischer Größe zu formen. In äußerlicher Ornamentik, gehäuften Episoden, langatmigen und seelenlosen Beschreibungen von Kämpfen oder Kunstwerken erschöpft sich ihre Kraft. Und die romaneske Krankheit infiziert auch diese Gattung: abenteuerliche Erlebnisse, heroische Galanterie und preziöse Salonliebe, ideal verklärtes Rittertum, dargestellt wieder in einem teils pompös rhetorischen, teils gedrängt wuchtigen Stil, voll simpelster Antithesen, voll monotoner Aufzählungen, überwuchert von nichtssagenden Epitheten, erstickt jede Größe und Natürlichkeit. An dem Gesamteindruck eines pomphaften, mit prunkender Ornamentik überladenen, aber durchaus kalt lassenden Bauwerkes ändern auch einzelne seltene Feinheiten nichts.



223. Cyrano Bergerac. Porträt in der 1657 zu Paris erschienenen Ausgabe seiner Werke. Kupferstich von Le Doyen.

Das Auf und Ab, Spiel und Gegenspiel der geistigen Kräfte in dieser ersten Periode mit dem langsam sich anbahnenden Endtriumph der gallorömischen Strömung — denn alle die dieser entgegengesetzten Elemente wie Burleske und komischer Roman vermögen sie nicht einzudämmen — findet seinen tiefsten Ausdruck in der philosophischen Bewegung dieser Zeit, in welcher der uralte Kampf zwischen Geist- und Stofflehre erneut auflodert. Die von Montaigne begonnene, von Charron und Du Vair fortgeführte stoische Weltauffassung, Vorherrschaft der Vernunft und des Willens, erreicht jetzt ihren Höhepunkt in Descartes, aber die Erneuerung des alten Epikureismus durch den Propst Gassendi (1592—1655) soll wenigstens für die Zukunft fast ebenso wichtig werden wie das großangelegte System der „Principia Philosophiae". In den nicht unbedeutenden Kreisen der Libertins und religiös Indifferenten zumal gewinnt die epikureische Ethik am ehesten Eingang, ohne sich jedoch wesentlich literarisch auszuwirken. Wichtiger als einige Ehrenrettungen Epikurs war der mündliche Unterricht, den Gassendi in Paris in den Jahren 1641—43 erteilte; von diesem strahlten die mannigfachen Anregungen aus, deren Wirkung wir noch bei Männern wie dem leichtfertigen Chapelle,



224. Illustration zu Bergeracs „Mondreise" in der Ausgabe vom Jahre 1662.

dem ernsthaften Lukrezübersetzer Hesnault, dem angesehenen Weltreisenden Bernier, Verfasser eines „Abrégé de la philosophie de Gassendi" (1678) und auch bei Molière beobachten können. Das bedeutendste unmittelbare Echo der zunächst nur mündlich vorgetragenen Lehren Gassendis, von dessen Werken zu seinen Lebzeiten nur die „De vita, moribus et placitis Epicuri" (1647) und das „Syntagma Epicuri" (1649), sein eigenes „Syntagma philosophicum" aber erst posthum (1658) erscheint, liegt vor in dem eigenartigen und köstlichen „L'Autre Monde ou les Etats et Empires de la Lune et du Soleil" des tapferen Kämpen Cyrano Bergerac (1619—55). Der Verfasser, uns durch Rostands Komödie näher gebracht, bekannt im übrigen durch eine Tragödie: „La Mort d'Agrippine" (1653), eine Komödie „Le Pédant joué" (ca. 1651) sowie eine Anzahl interessanter Briefe, hat hier den seit der Antike (Lukian) lebendigen Glauben an die Bewohnbarkeit des Mondes erneut aufgenommen. Seine erst posthum publizierte, aber schon Anfang der 40er Jahre niedergeschriebene Mondreise, zu der die Sonnenreise eine nachahmende Erweiterung bildet, weist auf Schritt und Tritt auf die nahe Vertrautheit mit Gassendis jedenfalls durch mündlichen Verkehr übermittelte Philosophie hin.

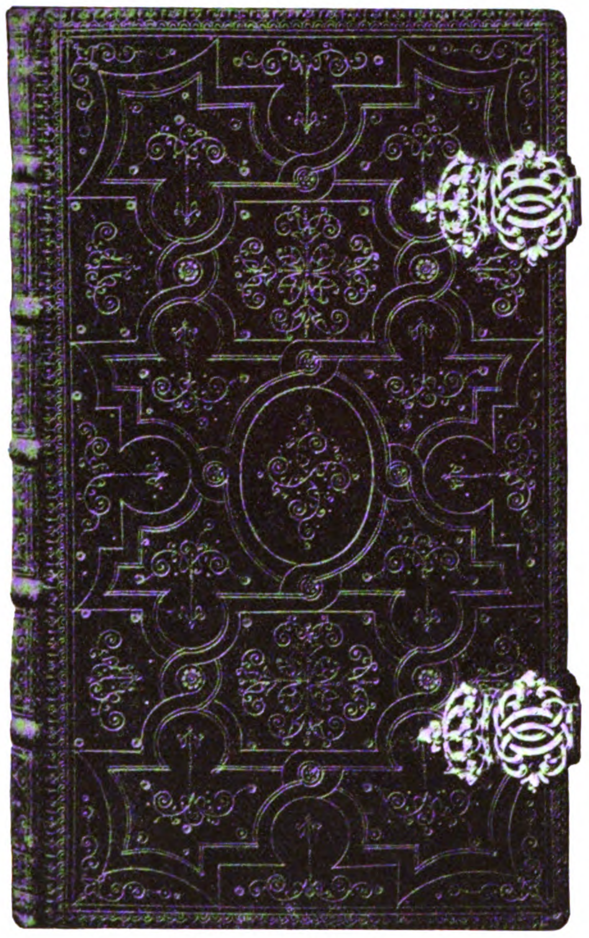
Die wichtigsten naturwissenschaftlichen Axiome Epikurs wie die Lehre von der Ewigkeit der Materie, der Entstehung der Welt durch zufällige Verbindung der in wirbelnder Bewegung befindlichen Atome, der Unendlichkeit des Weltraumes, der Schwere usw., werden hier energisch verfochten. Aber auch der ganze Naturalismus und Sensualismus Epikurs gelangt hier machtvoll zum Ausdruck, ja in den Fragen der Tierseele, der Unsterblichkeit der Seele geht er über Gassendi, der sich in seinen Schriften wenigstens in diesen heiklen Fragen dem Dogma unterordnet, hinaus und zur Lehre Epikurs zurück. Dies und so manche andere Freigeisterei konnte er nur wagen in einem harmlosen Scherzgewande. Und so ist der ganze Epikureismus eingehüllt in den derbmaschigen Schleier tollster Laune und sprunghafter Phantastik. In wildem Wirbel schlingen sich modernste Ideen wie die sozialer Gleichheit, Flugmaschinen, Phonograph, Leichenverbrennung mit spannenden Schilderungen phantastischer Erlebnisse auf Mond und Sonne, zu denen er vermittels eigens konstruierter Vehikel gelangt. Neben langgezogenen, ernsthaft vorgetragenen Dissertationen über das Wesen der Natur blitzen meteorartig funkelnde Pointen auf; logisch klare, von sorgfältiger wie weiter Überlegung zeugende Gedankengänge werden von geistreichen Paradoxen, burlesker Umstürzung irdischer Verhältnisse und derben Späßen und Obszönitäten durchschnitten; abstrakte Vorstellungen durch exzessives Gedankenspiel in groteske Realitäten umgewandelt. Überall lacht gallischer Humor und Witz durch den bedeutsamen philosophischen Gehalt hindurch, aber in seiner Zeit, die im Menschen die Krone aller Schöpfung erblickte, konnten die zu scharfer Satire gegen Anthropozentrismus und Geozentrismus zugespitzten und von Montaignes Relativismus inspirierten Scherze nicht die geringste Resonanz finden. Zunächst setzte sich der Epikureismus lediglich als heitere, hedonistische, genußführende Lebensanschauung in den libertinistischen Kreisen fort, die als gefahrlose Unterströmung des Zeitalters vorab ziemlich bedeutungslos blieb.

Denn der eigentliche, übermächtig gewaltige Ausdruck dieses Grand Siècle ist das idealistische Philosophiegebäude des großen Mathematikers René Descartes (1596—1650). Wohl sind die direkten Einwirkungen, die von diesem auf die Literatur ausgingen, nur als sehr gering



225. Die Universität in Franeker, an welcher Descartes studierte. (Nach Bédier-Hazard.)

zu veranschlagen, aber in ihm flossen sämtliche dominierenden geistigen Strömungen des Jahrhunderts wie in einem Brennpunkt zusammen, so daß er als das vollkommenste Spiegelbild der herrschenden Weltanschauung erscheint. Neben den schwer wuchtenden, zunächst lateinisch geschriebenen, dann ins Französische übersetzten „Meditationes de prima philosophia" (1641) und „Principia Philosophiae" (1644) vermitteln uns seine kleineren, von Anfang an französisch verfaßten Abhandlungen, „Discours de la Méthode" (1637) und „Traité des Passions" (gearbeitet 1646, publiziert 1649), dazu zahlreiche Privatbriefe Aufschluß über seine umfassende Gedankenarbeit, die den äußersten Triumph des Rationalismus bedeutet. Denn hier wird, auf streng methodischer Grundlage, die Vernunft, das Denken an sich, nicht die Erfahrung, zur einzigen sicheren Führerin proklamiert. Der Montaignesche Skeptizismus im Extrem bildet den Ausgang: nichts ist gewiß außer dem Zweifel selbst; darin liegt aber schon die Überwindung des Negativismus begründet, und der Schritt zum Positivismus kann vollzogen werden; der Zweifel enthält die Tatsache des Denkens, und damit die Feststellung eines denkenden Wesens: cogito, ergo sum. Und nun gelangt Descartes mit Hilfe der durch dieses Denken übermittelten unbedingt sicheren Wahrheiten der Mathematik zu der geschlossenen Erkenntnis der Außenwelt, die sich ihm als völlig mechanisches, überall kausal bedingtes und wundervoll innerlich zusammenhängendes Weltbild offenbart. Aber wenn so auch die Raison auf den Thronsessel der Weltanschauung schlechthin erhoben worden ist, so bleibt die nunmehr erfolgende metaphysische Umbiegung als Symbol seines Zeitalters überaus charakteristisch; auch Descartes beugt sich und stellt neben die ausgedehnte in Bewegung befindliche Materie eine zweite Substanz, die Seele als denkendes Wesen, „chose qui pense", nach alter Augustinscher Auffassung, die ihren Sitz im Gehirn habe. An Stelle des folgerichtig aus seinen anfänglichen Gedanken zu entwickelnden mechanischen Monismus tritt Dualismus von Geist und Körper ein, und Gottes Existenz wird einfach nach dem alten, der Scholastik entnommenen ontologischen Beweis demonstriert. So haben zwei Gottheiten die Philosophie der nächsten zwei Jahrhunderte beherrscht, und sowohl Christen,



226. Französischer Bucheinband aus dem Jahre 1640, hergestellt für die Bibliothek einer französischen Prinzessin. (Nach Martin, Le livre français.)

katholische Philosophen, wie die Anhänger der reinen Vernunft, selbst die extremsten Aufklärer des 18. Jahrhunderts, haben sich mit gleichem vollen Recht auf Descartes berufen können. Nur in beschränktem Maße gilt dies von seiner Ethik, die der homogene Ausdruck der moralischen Bewegung seiner eigenen Zeit, aber nicht des 18. Jahrhunderts, ist. Kraftvollster Imperialismus ist der wichtigste Charakterzug dieser Epoche, die Männer wie Richelieu, Turenne, Retz und Ludwig XIV., die im Drama die heroischen Gestalten wie den Cid, Horace, Polyeucte, im Roman die Stoiker der Liebe hervorgebracht hat; und Descartes' ,,Traité des Passions" (dazu eine Reihe Briefe) ist nichts anderes als der in logisch geordnete Form gebrachte Hochgesang des aktivistischen Stoizismus und nochmals des Rationalismus: mit Hilfe der alleinseligmachenden Vernunft vermag die Willenskraft des Menschen, dem die Freiheit des Willens verliehen ist, über alle Leidenschaft zu siegen. So fügen sich die einzelnen Züge in allen Disziplinen: Physik, Metaphysik, Ethik zu einem einheitlichen Ganzen, das in seiner zwar ungemein logisch aufgebauten, aber in vielfachen Verschlingungen, Verknüpfungen und Einschachtelungen schwerfällig wirkenden Darstellungsweise von der durchsichtigen Klarheit klassischer Kunst absteht, in dem aber die Eckpfeiler eingemauert sind, auf denen sich das glänzende Siècle de Louis XIV in stolzer Majestät erheben sollte: ordnende Vernunft, Christentum und sieghafter Voluntarismus.

Wenn diese treibenden Kräfte auch allenthalben in der Literatur, wie wir sahen, zur Oberfläche gelangten, so haben sie doch ihren stärksten und wirksamsten Ausdruck im Drama gefunden. Corneilles Meisterdramen, zeitlich noch vor Descartes' ,,Traité des Passions" stehend, bedeuten die Vollendung dieser Ideen in einer Form, die in ihrer klaren Harmonie und Reinheit den ersten und einzigen Gipfel wirklich klassischer Kunst in dieser Vorperiode darstellt. Aber auch im übrigen kommt dem Drama als dem Boden, auf dem das leitende Gesetz des Zeitalters, kräftige Aktion, am günstigsten gedeihen kann, besondere Bedeutung zu. Schier unübersehbar ist die Zahl der Autoren sowie der Werke, mit denen sie für ständige Neubelebung des Bühnenrepertoires sorgen; die Knappheit des zur Verfügung stehenden Raumes zwingt auch hier zur Beschränkung auf die großen Linien.

Die Entwicklung des Dramas in der Zeit bis zu Corneilles Auftreten ist bereits im kleinen durch die Evolution von Hardys Theater vorgezeichnet. Die auf klassischer Nachahmung beruhende ,,haute tragédie"

und Komödie wird völlig verdrängt durch die Tragikomödie, das freie „romantische" Schauspiel voll Unregelmäßigkeiten, das weder durch zeitliche noch örtliche Fesseln gebunden ist, sowie die ihm nahe verwandte Pastorale. Diese zumal erhält für einige Zeit mächtigen Antrieb durch die den Zeitgeschmack beherrschende Astrée. Äußerliche romantische Mittel wie Porträt, Zauberspiegel, Zauberspuk, der durch Heldenmut gebrochen werden muß, sowie ein durch Eifersucht, Rivalität und väterlichen Widerstand bedingtes Liebesspiel mit versöhnlichem Ausgang bilden die beliebte Grundlage, aber wie der Roman durch die Astrée, so wird das Drama hier durch diese Stücke in eine zartere, verfeinerte und weichere Atmosphäre übergeleitet. Nur ausnahmsweise wie in Racans „Bergeries" (1618) spiegelt sich in dieser Schäferwelt real erlebte ländlich-bäuerische Wirklichkeit wider; zumeist verbergen sich hinter Hirten und Hirtinnen vornehme Menschen der Gesellschaft, die in fein ziselierter Rede, in extrem gesteigerter Subtilität voll Antithesen, Pointen, petrarkistischen Metaphern ihre Liebesgefühle zur Schau tragen. Mairets „Silvanire" (1629) schließt schon ziemlich die Gattung ab, die sich durch ihre feinere psychologische Darstellung im ganzen über die eigentliche „tragicomédie" mit ihrer barock gesteigerten, zügellosen Phantasie erhebt. Und wie im Roman um diese Zeit das empfindsame Genre durch den an romanesken Elementen reicheren heroisch-galanten abgelöst wird, so schießt hier jetzt noch einmal jene, die tragicomédie, in zahlreichen minderwertigen Stücken der Rotrou, Scudéry, du Ryer empor.



227. Szene des ersten Aktes der „Silvanire" von Mairet. Kupferstich von M. Lasne (1596—1667).

Die „Silvanire" Mairets in der Ausgabe von 1631 hat noch ihre besondere Bedeutung für die Theatergeschichte dank ihrer Vorrede, in der Mairet das schon von Vorgängern aufgestellte Gesetz der drei Einheiten wenigstens für die Einheit der Zeit und der Handlung erneut befürwortet. Daß aber der Streit um die Einheiten damals noch nicht entschieden war, beweisen die vielen „Préfaces" und „Traités", beweist auch die charakteristische Umarbeitung in zwei unregelmäßige tragicomédies der einstigen haute tragédie „Tyr et Sidon" Schelandres, sowie die Vorrede Fr. Ogiers, die leidenschaftlichste Verteidigung eben des vollständig freien romantischen Dramas. Doch war der Endsieg der konzentrierten, in den genannten strengen Einheitsfesseln, auch des Ortes, eingeengten Tragödie nicht aufzuhalten, der nichts anderes bedeutete als den Sieg des rationalistischen Geistes des Zeitalters. Denn den vernunftanbetenden Menschen dieses Jahrhunderts konnte die krasse Unwahrscheinlichkeit, der enorme Kontrast zwischen der vorgestellten, in zeitliche wie örtliche unbeschränkte Weite schweifenden Realität, wie sie die tragicomédie darbot, und der kümmerlichen vom Mittelalter herrührenden und auf dem Prinzip der Juxtaposition beruhenden Bühneneinrichtung, auf die Dauer nicht mehr befriedigen. Ein Ausgleich zugunsten der rationalistischen Strömung war das notwendige Endresultat, aber ein Ausgleich, der in seiner äußerst engen Begrenzung und Zuspitzung — ein neutrales Zimmer eines Palastes ist der Ort der Handlung, die in ca. 24 Stunden sich vollziehen muß — wieder die typische maßlose Übersteigerung der Wirkung darstellt, die der psychologischen Behandlung des Dramas zwar wohl zugute kam, aber diesem dabei doch zuviel Bewegungsfreiheit nahm.

Mairet kommt endlich noch das Verdienst zu, als erster nach längerer Pause den Versuch einer „haute tragédie" mit einer durch die Einheiten bewirkten, allerdings zuviel Ereignisse in einem Tage zusammenpressenden Konzentration gewagt zu haben. Seine „Sophonisbe" (1634) läßt wenigstens schon einen Hauch von Corneilles Kraft verspüren, sowohl in der Charakterbehandlung wie der nervigen Sprache und der Anbetung des zu gigantischer Höhe erhobenen Römertums. Was sonst an Tragödien vor Corneille erscheint, ist Durchschnittsware, die durch ihren unharmonischen, exzessiven Charakter, der sich in hohler theatralischer Affektik, vor allem aber in dem zu schreienden Dissonanzen führenden Mischmasch von Rohheit der

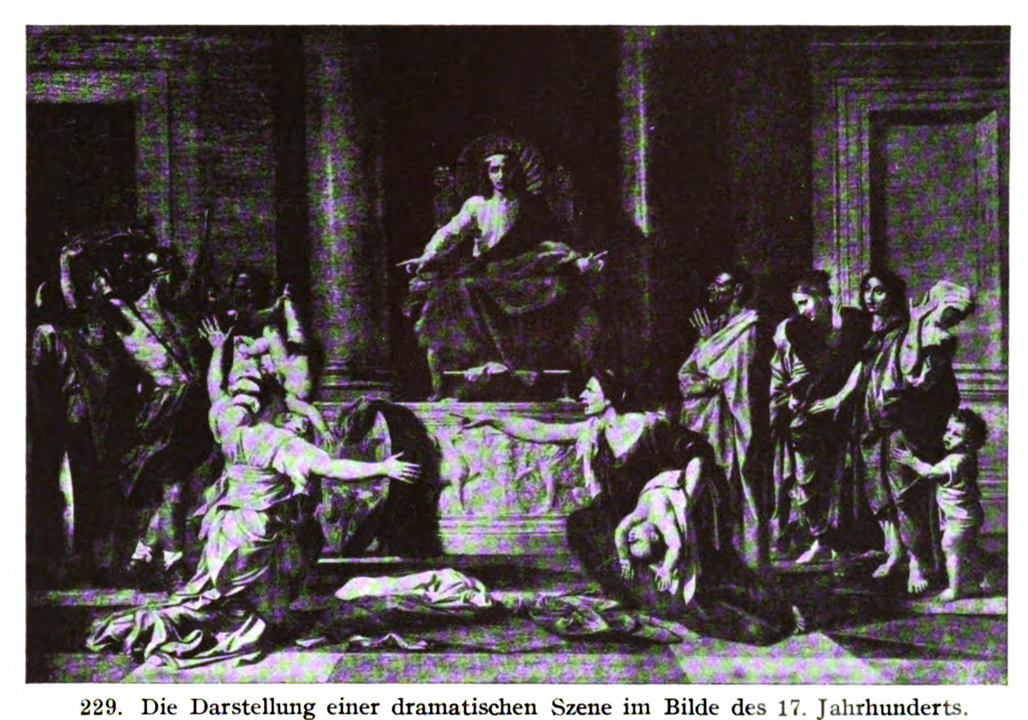


228. Bühnendekoration zu Corneilles „Andromède". Kupferstich von F. Chauveau.
(Nach Bédier-Hazard.)

Gesinnung und des Ausdrucks einerseits, subtil zugespitzter pointen- und parodienreichen Geistreichelei andererseits zeigt, weit von klassischer Reinheit absteht. Weder die gefühlsstarke aber undramatisch komponierte, in Marinismen sich überschlagende Tragödie „Pyrame et Thisbe" (1620), des leidenschaftlichen Théophile noch die allzu gerühmte, in Kraftmeierei der Grausamkeit oder Rührseligkeit sich erschöpfende „Mariamne" Tristans (1636) sind davon auszunehmen, von anderen, wie Werken der Scudéry, Calprenède zu schweigen. Um so erstaunlicher ist die Menge der zu Anfang der 30er Jahre emporwachsenden Werke, und wieder ist Richelieus verständige Förderung zu rühmen, die er dem Theater zugute kommen läßt, so wenig seine eigene aktive poetische Anteilnahme, die in der unglücklichen Schöpfung der Fünfautorenstücke (Boisrobert, Colletet, l'Estoile, Rotrou, Corneille) grotesken Ausdruck annahm, irgendwelche Werte hervorzuzaubern vermochte.

Einzig Corneilles Lebenswerk strahlt inmitten dieser Sternenwelt zweiten bis siebenten Grades leuchtend hervor, kometenartig plötzlich auftauchend, die dramatische Welt für ein gutes Jahrzehnt mit seinem Glanze erfüllend, und dann wieder rasch ins Dunkel der Nacht versinkend, jedoch nicht ohne noch auf Jahre gleißenden Schein zu hinterlassen.

Pierre Corneille, geboren am 6. Juni 1606, entstammte einer Juristenfamilie in Rouen. Von den Jesuiten erzogen, wandte er sich dem Rechtsstudium zu und wurde Advokat am Parlament seiner Heimatstadt. Nach anscheinend nur kurzer Tätigkeit in dieser Stellung bekleidete er zwei richterliche Ämter, die er ernst und gewissenhaft verwaltete. Mit der Komödie „Mélite" (1629), der andere folgen, begann er seine dramatische Laufbahn, die ihn bald nach Paris führte und zu dem allmächtigen Richelieu in nähere Beziehungen brachte, allerdings von nur kurzer Dauer. Mit dem „Cid" (1636) wird er der erste Dramatiker seiner Zeit, dem auch die sich anspinnende literarische Fehde, die „Querelle du Cid", die mehr die Eifersucht als ästhetische Überzeugung diktiert hat, nichts von seinem Ruhm nehmen konnte. 1640 heiratete er und führte weiterhin zumeist in Rouen ein friedlich stilles Bürgerleben, das nur öfters Reisen nach der Hauptstadt unterbrachen, wo seine Werke weiterhin mit größtem Beifall aufgeführt wurden. Nach mehrjähriger Pause folgten die anderen Meisterwerke „Horace" und „Cinna" 1640, „Polyeucte" 1643, dann setzte schon der Abgesang ein, mit „Mort de Pompée" 1643/4, „Rodogune" 1645, „Théodore" 1646, „Héraclius" 1647, „Andro-



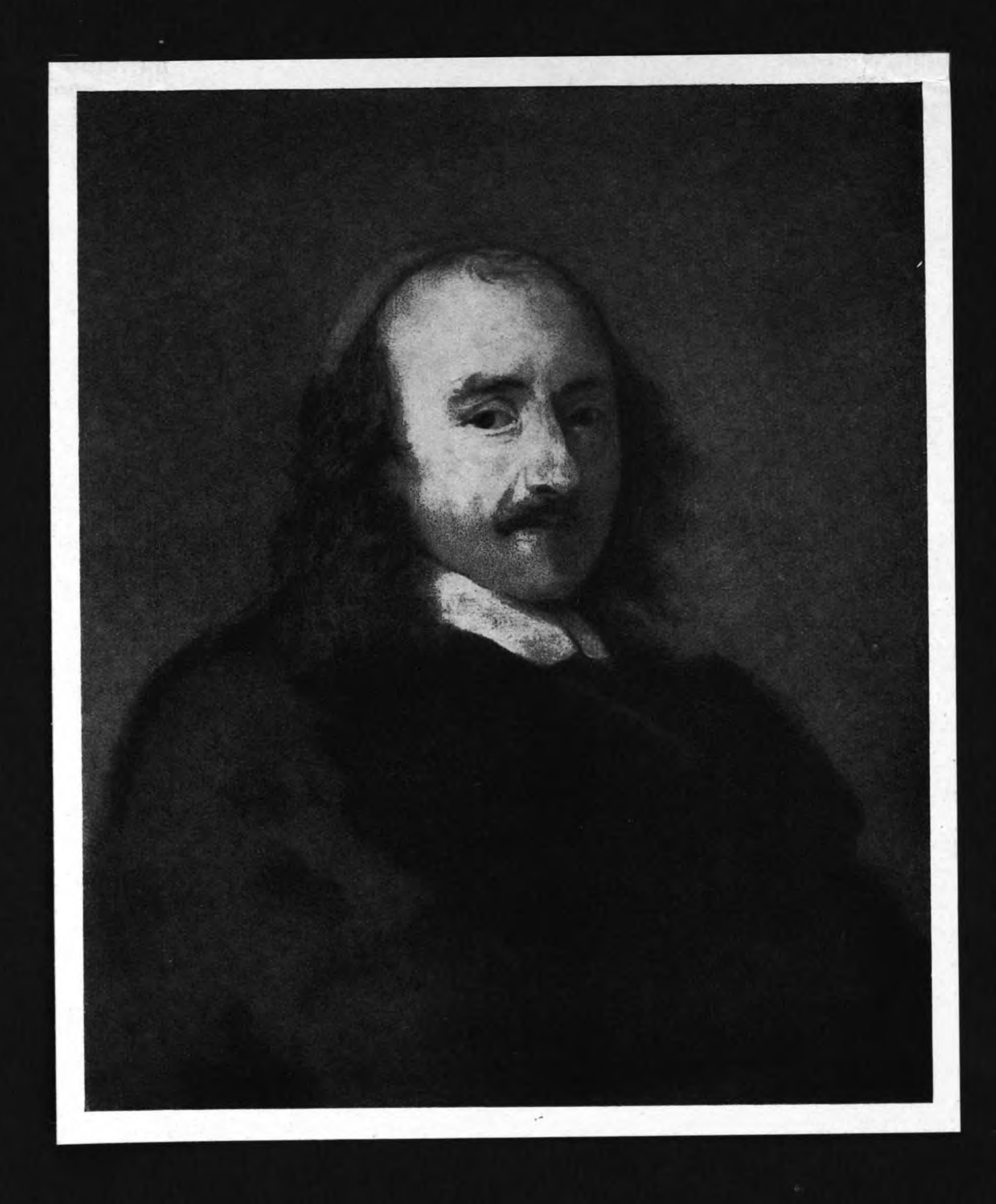
229. Die Darstellung einer dramatischen Szene im Bilde des 17. Jahrhunderts.
Poussin, Das Urteil Salomos. Paris, Louvre.
Poussins Gemälde zeigt den gleichen klassisch einfachen und durchsichtigen Bau, wie ihn Corneilles Tragödien besitzen.
(Phot. Braun.)

mède" und „Don Sanche d'Aragon" 1647 und „Nicomède" 1651, endend mit dem gänzlich mißglückten „Pertharite" 1652. In den nächsten Jahren, in denen er sich dem Theater fernhält, arbeitet er an religiösen Dichtungen („Imitatio Jesu Christi") sowie ästhetischen Untersuchungen („Examens" seiner Dramen, dazu drei Traktate über das Theater). Von 1659 beginnt ein letzter Aufschwung, mit „Oedipe" an der Spitze, mit „Suréna" 1674 endend, eine Reihe nicht uninteressanter, aber schwächlicher Alterswerke, die ihm den erhofften Ruhm nicht mehr einbrachten. Seit 1662 lebte der 1647 bereits in die Akademie gewählte Dichter, in enger Freundschaft mit seinem jüngeren Bruder Thomas verbunden, in Paris, wo er am 30. September 1684 gestorben ist.

Corneilles überragende Genialität kennzeichnet sich schon durch den Auftakt seiner dichterischen Lebensphilosophie: seine 6—7 Lustspiele, die eine eigenartige Umsetzung des Pastoraldramas in die reale Wirklichkeit des bürgerlichen Lebens sind. Sie bedeuten einen wesentlichen Fortschritt über die obszönen, derben volkstümlichen Farcen wie die sonstigen üblichen Komödien nach italienischem Vorbild, die allein das damalige Repertoire der komischen Dramatik bestritten, ja sie bieten einen einzigartigen selbständigen Versuch, der keine Nachfolge finden sollte. Denn diese Komödien sind Schauspiele, in denen das komische Element gänzlich oder fast völlig ausgeschaltet bleibt. Mit klarem Blick hat hier der Dichter in die Welt um sich geschaut und einzelne charakteristische Merkmale wie Persönlichkeiten dieser zeitgenössischen Umwelt auf die Bühne gestellt. Das Thema ist freilich überall das gleiche Liebesspiel mit den Kämpfen, die Eifersucht, Rivalität und Intrige entfesseln, aber Corneille bringt Abwechslung hinein durch Ausbau origineller Eigenzüge wie der lebensvollen Darstellung des Pariser Milieus („Galerie du Palais", auch „Place Royale") oder der Schauspielerwelt („Illusion comique"), für die er zugleich eine Lanze bricht, nicht zum wenigsten gewisser Charakterfiguren wie der in Rivalität zu ihrer Herrin tretenden Suivante, der kapriziösen Liebhaberin („Galerie du Palais"), des renommierenden, eine Verlegenheit nach der anderen seiltänzermäßig überwindenden „Menteur", oder des sich von Liebesbanden befreienden Verstandesmenschen (Alidor in „Place Royale"), in dessen Gestalt zum ersten Male die spätere rationalistische Überwindung der Leidenschaft durch Vernunft vorgedeutet ist. Wohl spielen äußerliche Mittel wie fingierte Briefe, Duell, Entführung, Verwechslung noch eine Rolle, aber sie sind mehr sekundär, und daß der klarblickende und

besonnene Dichter zunächst kein inneres Verhältnis zur romanesken Verwicklung hat, beweist der nur einmalige, nicht wiederholte Versuch der aufgelockerten tragicomédie, „Clitandre" (1632). Die klassische Einfachheit und Durchsichtigkeit ist gewiß hier noch nicht erreicht, aber der tektonische Bau schimmert doch überall hindurch, und auch die späteren Stilmittel sind bereits mit Geschick und im wesentlichen maßvoll vorgebildet. Zu ihrer lebensvollen Entfaltung konnte seine Kunst jedoch erst auf einem größeren und weiteren Feld als dem relativ engen und bescheidenen Kampfplatz der Liebe gelangen, in der Weltengeschehen und Seelenkonflikt widerspiegelnden Tragödie.

Die Corneillesche Tragödie, deren Charakterbild im Laufe der Jahrhunderte vielfach geschwankt hat und die zumal seit Lessings Angriffen eher mißverstanden und ungünstig als gerecht bewertet worden ist, bedeutet für die Geschichte des Dramas einen außerordentlichen Fortschritt. An Stelle der vorwiegend lyrisch gefärbten antikisierenden Renaissancewerke bietet sie wirkliche, echt dramatische Handlung, die nicht ausschließlich durch äußerliche Mittel, sondern durch psychologischen Konflikt Leben und Bewegung erhält, und die sich in ihrer erhabenen, getragenen, zugleich kraftvollen und durchsichtig klaren Sprache weit über das ungeregelte, wilde Mischmasch Hardys erhebt. In solchen Vorzügen nähert sie sich der antiken Tragödie, von der sie aber auch mancherlei wieder scheidet. Wohl sind ihre Persönlichkeiten Träger allgemein menschlichen Leidens, das oft ohne ihre Schuld über sie hereinbricht, aber Veranlagung und Charakter der Corneilleschen Helden ist doch etwas enger umgrenzt durch die besondere Geistes- und Gemütshaltung ihres Schöpfers, in dem wiederum ein bestimmter, sehr charakteristischer Wesenszug französischer Mentalität Ausdruck gewinnt. In Corneilles Dramen triumphiert noch vor Descartes „Traité des Passions", aber ihm durchaus wesensverwandt, die stolze, alles überwindende, auf der Vernunft sich aufbauende Willenskraft, die sokratische Weltanschauung, die Vernunft und Tugend gleichsetzt. Seine Helden und Heldinnen — und darin liegt ein weiterer wichtiger Unterschied zum griechischen Schicksalsdrama — beugen sich nicht vor dem ihnen drohenden unerbittlichen Verhängnis, sondern sie kämpfen mit übermenschlicher Kraft dagegen an, als starkmütige Willensmenschen, die sich in klarer Überlegung, in vollem Bewußtsein der Gefahr, ihre Freiheit und ihr Dasein ertrotzen wollen. Gewiß befeuert nicht selten, so vor allem im „Cid" und „Horace", zugleich glühendste Ruhmsucht ihr Handeln, aber über kleinliche Selbstliebe wächst dieses hinaus zum Symbol eines hohen Ideals. Inmitten einer Zeit, in der der machtgierige Egoismus einzelner Unfrieden, Blut und Zerstörung über das Land brachte, stellt er uns Menschen vor Augen, die für ein höheres Ziel als nur den Vorteil der eigenen kleinen Persönlichkeit bereit sind, bis zum Tode zu kämpfen, Menschen, die um dieses mit der Vernunft erfaßten Ideals willen eigene heiße Wünsche hintansetzen, um einer hohen sittlichen Idee zu dienen, die Ehre, Wohl und Wehe anderer, einer Vielheit, bestimmt. Es ist christianisierter Stoizismus, Altruismus, der den erhabenen Gedanken des Sichopferns für andere aufs Panier geschrieben hat, aber ein durchaus aktivistischer Altruismus, der durch seine hohe Gesinnung die andersdenkende Menschheit mit sich fortreißt. Augenfällige Beispiele dafür bieten vor allem Cinna (Augustus), Polyeucte, Mort de Pompée (Caesar), Nicomède, Rodogune. Die Menschheit aber, deren Bestand und Förderung durch dieses Ideal verwirklicht werden soll, ist zumeist die eng begrenzte eigene Nation, der Staat, jenes Idealgebilde, das in seiner Zeit noch immer schweren Erschütterungen ausgesetzt war, und zu dessen Vollendung ihm Männer wie der unbeugsame, willensstarke Richelieu als lebendige Vorbilder erscheinen mußten. Und so hoch bewertet Corneille den eigene Wünsche opfernden Dienst für den Staat, daß er durch ihn selbst Verbrechen entsühnen läßt, so im „Cid" und „Horace". Auch hier offenbart sich wieder der universelle Charakter seiner Tragödie: das Individuum spielt keine Rolle gegenüber der Allgemeinheit;



Pierre Corneille, Gemälde von Charles Lebrun (1619–1690)
Paris, Sammlung der Comédie Française.

der Tod einer selbst unschuldig geopferten Persönlichkeit wird belanglos gegenüber dem Wohle des Ganzen.

In den vier Meisterwerken (Cid bis Polyeucte) — das Erstlingswerk Médée von 1635 ist noch ein unorigineller Versuch — ist eine Steigerung unverkennbar, die ausklingt in den Triumph des sich selbst über alle irdischen Ideale erhebenden und diese opfernden christlichen Gedankens. Als seine Meisterwerke müssen nach wie vor diese vier Stücke bezeichnet werden, da es in ihnen allein Corneille gelungen ist, mit relativ einfachen Mitteln große Wirkung zu erzielen. Strenge der Tektonik, in sich geschlossener Aufbau von durchsichtiger Klarheit, sorgfältig-abgewogenes Spiel und Gegenspiel, zeichnet sie zwar nicht gleichmäßig aus; „Horace" ist darin den anderen überlegen, aber im Vergleich mit den meisten späteren Stücken schneiden sie doch am besten ab. Man hat sich oft an die gewaltig dröhnende Redeweise der Corneilleschen Figuren gestoßen, sie als Theaterdonner, künstlich aufgetriebene Rhetorik in Mißkredit gebracht, und hat dabei allzu leicht vergessen, daß hinter solcher Sprache entsprechende Handlung steht, denn im vollen Bewußtsein der Gefahr und ohne mit der Wimper zu zucken, gehen seine Helden in Kampf und Tod; Gehalt und Gestalt, Wort und Tat sind durchaus eins bei ihm. Allerdings wachsen jene bei ihrer heroischen Härte und Kraft über menschliches Maß hinaus. Sie sind aller individuellen Eigenart entkleidet; auch nicht die geringste menschliche Besonderheit läßt sich in ihren Einzelzügen erkennen; gleich riesigen Statuen stehen sie vor uns, in Haltung wie Sprechweise nie ihre vornehm-edle Ruhe verlierend. Aber wiederum doch nichts weniger als leblos, gänzlich leidenschaftslos: gilt es eine große Tat, glüht ihre Beredsamkeit mächtig auf; prallen Pflicht gegen Pflicht hart aufeinander, so beugt sich freilich nicht die lyrisch bewegte Seele dem ersten Impuls der stürmischen Empfindungen, sondern entschlossen und verantwortungsbewußt prüft die alles beherrschende Vernunft für und wider; das hochgespannte ethische Gefühl siegt über die egoistisch kleinen Interessen, und von der einmal gewonnenen Basis aus nimmt der unbeugsame stählerne Wille den Kampf mit den feindlichen Gewalten auf. Hier aber liegt nun die gefährliche Klippe, an der Corneilles Kunst nicht nur einmal gescheitert ist. Auf der steilsten Höhe des gegen sich und andere unerbittlichen Wollens angelangt, laufen seine Gestalten Gefahr, das Tragische einzubüßen, oder wenigstens gelangen wir leicht dahin, das Tragische an ihrem Schicksal nicht mehr zu sehen und nachzuempfinden. Überlegen, Wollen und Handeln geschieht so hemmungslos einheitlich bei ihnen, daß wir nicht spüren, ob und wie sie dabei innerlich leiden. Es fehlt Corneille die Kunst feinerer psychologischer Erkenntnis und Darstellung; hier arbeitet er mit grellen, primitiven, ins Extreme



230. Vorsatzblatt in Corneilles „Théâtre". Ausgabe in Folio, Paris 1664.



231. Titelblatt der „Antigone“ von Rotrou. Ausgabe v. J. 1640. Kupferstich v. M. Lasne. (Nach Martin, Le livre français.)

gesteigerten Mitteln; hier sind ihm Shakespere und die Griechen, hier ist ihm auch der subtiler organisierte Racine weit überlegen. Und dies ist auch der erste Punkt, in dem sich in seinen Werken mit der klassischen Klarheit und ebenmäßigen Harmonie Barockkunst überschneidet. So planvoll tektonisch, wie in ihrer gleichmäßigen Schönheit insbesondere seine ersten Werke sind, so bezeugen doch schon hier die riesigen, ins Übermenschliche erhöhten Gestalten die barockartige Übersteigerung über das ruhige Mittelmaß. Und von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir die eigentümlichen Besonderheiten der Sprache auch der Meisterwerke ansehen. Deren durch zahlreiche Partikel wie „si, car, puisque“ usw. ausgezeichnete logische Reinheit wird prunkhaft ornamentiert durch häufige emphatische Wiederholung oder rhetorische Fragen, wodurch auf bestimmte Leitgedanken schwer wuchtender Akzent gelegt wird; der Dialog wird zu einem äußerst scharf zugespitzten Fechterkampf; ruhiger Redefluß erhält durch Antithesen, Sentenzen, Pointen schillernde Bewegung.

Die Entwicklung der späteren Dramen Corneilles ist charakteristisch durch weiteres Zurückweichen von der nach harmonischer Ebenmäßigkeit und Geschlossenheit strebenden Klassik. Anlage dazu verraten bereits die Meisterwerke, in denen indes die ruhige, klare Gesetzmäßigkeit darunter noch nicht leidet. In den folgenden Stücken aber wird fast überall Einfachheit und Geradlinigkeit ersetzt durch überstarke Kompilation und verwickelte Handlung, die zur Auflockerung der geschlossenen Form, auch zu gewisser malerischer Bewegtheit, aber auch vielfach zu Unklarheit führt (z. B. „Héraclius“). Die Arbeitsweise Corneilles vermittelt uns dabei interessante Aufschlüsse. Er sucht stets die Stoffe mit Vorliebe in der historischen Vergangenheit, zumal der römischen Geschichte als einer unerschöpflichen Fundgrube politischen Kampfes, um damit möglichst der Wahrheit des Geschehens nahezukommen, aber bereits in seinen besten Werken prägt er Persönlichkeiten und Ereignisse um oder erfindet neue Gestalten (z. B. Emilie in „Cinna“; die Infantin im „Cid“), um vorhandene seelische Konflikte zu vertiefen. Solche Tendenz der Wirkungssteigerung nimmt später überhand, die Zahl der Träger der Handlung wird gehäuft, ihre Beziehungen zu einander werden erheblich stärker ausgebaut, ihre seelischen Konflikte ins Maßlose verzerrt. Ein typisches Beispiel dafür ist „Rodogune“, wo ein Brüderpaar in doppelten fürchterlichen Kampf dadurch getrieben wird, daß keiner von beiden weiß, wer der ältere ist und daher die Anwartschaft auf den Thron hat, noch welcher von beiden von Rodogune wiedergeliebt wird, während andererseits die beiden sich tödlich hassenden Frauen (Cleopatra die Mutter, Rodogune die Geliebte) von jedem als ersten Beweis ihrer Liebe und Anhänglichkeit den Mord der Feindin verlangen. In diesem monströsen psychischen Wirrwarr leuchtet einzig wieder das hohe Ethos der sich für des anderen Wohl opfern wollenden Liebe der Brüder versöhnlich hervor, wie in „Nicomède“ gleichfalls die alle feindlichen Kräfte bezwingende sieghafte Macht überlegenen Seelenadels triumphiert, ein Werk, das in seiner gewaltsamen Unterordung aller Einzelheiten, aller Personen unter diesen einen Gedanken, unter diese eine übermenschliche Persönlichkeit, ausgesprochen barock anmutet.

Die künstlerische Darstellungsweise geht damit Hand in Hand; die Neigung zu rhetorischer, ja bombastisch gesteigerter Affektkunst erhält dabei ihre besondere Tönung durch das immer stärkere Vordringen eines Elementes, das für die Übergangszeit zum eigentlichen Siècle de Louis XIV bedeutsam ist: des Liebesmotivs. In den Meisterwerken dient die Liebe, echte Leidenschaftsliebe als Konfliktsbasis, aber sie wird gewaltsam in den Hintergrund zurückgedrängt. Später aber wird sie von Corneille immer mehr in den Vorder-

grund geschoben, soweit, daß sie vielfach das Heroisch-Gewaltige des Kampfes trübt, wenn nicht zerstört. „Sertorius" hätte den Stoff zu einem grandiosen Drama der Vaterlandsliebe abgeben können; unter den Händen des alternden Corneille wird es zu einem komplizierten, aber kraftlosen Liebeskonflikt. Besondere Bedeutung kommt in dieser Frage einem Werke wie „Oedipe" zu (1659): die erschütternde, wahrhaft tragische Vorlage der Griechen, bei der die Liebe keine Rolle spielt, ist durch die erfundene Gestalt der Dirce in ein verweichlichtes amoureuses Stück von schwächlicher Wirkung umgebogen. Es ist vor allem aber die besondere Färbung des Liebesmotivs in den späteren Stücken, die eine seltsame Disharmonie erzeugt: die am Anfang nur maßvoll in petrarkistischen Metaphern schillernde Liebessprache wird immer mehr salonmäßig geziert und fade, und dadurch rücken gewaltige Personen wie schon Caesar in „Mort de Pompée" in eine eigentümliche dissonanzenreiche Beleuchtung, deren unausgeglichene Tönung zumal in den Alterswerken wie Attila, Agésilas usw. grell hervorsticht. Diese wirken in ihrer komplizierten schwerflüssigen Handlung, ihrer unverminderten Vorliebe für die politischen Ereignisse und zugleich das amoureuse Element, das jedoch leidenschaftlicher Tiefe entbehrt, eher wie dramatisierte, heroischgalante Romane, über denen echte Tragik noch weniger ausgegossen ist als über den sonstigen Stücken. Daß es sich bei dieser Entwicklung um eine zunehmende Abschwächung seiner künstlerischen Fähigkeit handelt, beweist z. B. auch „Tite et Bérénice", mit dem er in Wettbewerb mit Racine trat. Was hätte der Corneille auf der Höhe seiner Kraft aus diesem für ihn prädestinierten Stoff, Verzicht eigener Herzenswünsche zugunsten der Staatsidee, bilden können, und was hat er daraus geschaffen! Als Corneille dieses Werk, ein kompliziertes rhetorisches Spiel ohne Tragik, schrieb, 1670, war schon seit etwa einem Jahrzehnt eine neue künstlerische Epoche angebrochen, in der seine Kunst bereits fast wie ein Anachronismus wirkte. Daß diese aber trotz aller Schwächen den Höhepunkt der dramatischen Literatur bis etwa 1660 darstellt, lehrt ein Blick auf die übrigen Dramatiker dieser Zeit.



232. Thomas Corneille. Gemälde von J. Jouvenet (1644—1717). Paris, Sammlung der Comédie française.

Ihre Zahl ist Legion, und kaum einer von ihnen ist nicht durch Corneille angeregt worden, aber auch kaum eines ihrer Werke ragt an des Meisters große Werke heran. Einzig der Corneille befreundete Jean Rotrou (1610—1650) ist ihm in zwei bis drei seiner zahlreichen, zumeist sich an antiken, spanischen oder italienischen Quellen speisenden Werke (tragédies, tragicomédies, comédies) nahe gekommen. Es sind die drei in die Hochblüte tragischer Kunst fallenden Dramen „St. Genest" (1645), „Venceslas" (1647), „Cosroès" (1648), die in ihrer kraftvollen wie prunkenden Sprache, ihrer straffen Konzentration, ihrer wirkungsvollen Darstellung großer Charaktere sich wesentlich über die zahlreichen früheren komplikationsreichen, oft aus mehreren Vorlagen zusammengestellten Dramen erheben. „Venceslas", diese Francisco de Rojas entlehnte Tragödie der zwei feindlichen Brüder, von denen der eine durch eine tragische Verwechslung dem Mordstahl des anderen zum Opfer fällt, verrät ebenfalls auf Schritt und Tritt die Schwäche der Unoriginalität des Verfassers. Das Ganze ist eine geschickte Verknüpfung der besten Corneille'schen Motive aus Cid, Cinna und Horace mit der scharf herausgehobenen Pointe der Staatsräson, die den um das Vaterland verdienten königlichen Brudermörder mit gewaltsamer Umbiegung seines ursprünglich unsympathischen Charakters zuletzt noch auf den Thron erhebt. Einheitlicher gestaltet ist „St. Genest", der nach Corneilles „Illusion Comique" erstmalige Versuch eines Dramas im Drama, das durch „Polyeucte" angeregte hohe Lied von der christlichen Glaubensstärke des einst heidnischen Schauspielers zur Zeit Diocletians, der mitten auf der Bühne die dramatisch höchst wirksame Wandlung vom Mimen zum gläubigen Christen vollzieht und dafür den Märtyrertod erleiden muß. Hier wie im „Venceslas" und „Cosroès" leuchtet, in eine an Sentenzen und Antithesen reich ornamentierte Sprache gefaßt, das Ideal seelischer Größe, der Gedanke der Unterordnung des Individuums unter ein höheres Ziel, sieghaft voran wie in den besten Stücken Corneilles.



233. Szenerie des Schlußaktes von Lullys Oper „Armide". Entwurf von J. Bérain (1637—1711). (Nach L'Œuvre, Revue internationale des arts du théâtre. Herbst 1924.)

Den gleichen Geist bereitwilligen Opfermutes und glühender Vaterlandsliebe atmet die beste Tragödie Du Ryers (1605—1658), „Scévole" (1644), in der die bekannte römische Heroengestalt als Vorbild stolzesten Patriotismus, aber wieder nach zeitgenössischer Auffassung in einen Liebeskonflikt verwickelt, schwungvoll gefeiert wird; durch seinen relativ ungezwungenen, dabei packenden dramatischen Aufbau sowie seine eherne Sprache erhebt sich dieses Werk über die früheren, von denen besonders „Saul" (1639), „Esther" (1643) Erwähnung verdienen als erste Versuche biblischer Tragödien im klassischen Gewande, die freilich an „Polyeucte" nicht heranreichen. Auch Tristan l'Hermites spätere Dramen, „Mort de Sénèque" (1644), „Osman" (1647), Cyranos „Mort d'Agrippine" (1653), La Calprenèdes zahlreiche Tragödien, unter ihnen ein beachtenswerter „Comte d'Essex", halten weder nach dramatischer Kraft noch ruhiger klarer Linienführung noch in Verskunst den Vergleich mit Corneilles Meisterdramen aus. Die echt klassische Kunst, mit einfachsten Mitteln erschütternde tragische Wirkung hervorzuzaubern, erlahmt rasch; an ihre Stelle tritt überall, genährt durch den Geschmack des Publikums, eine an äußerer Komplikation und gezwungener Handlungsverschlingung wie barocker Ornamentik reiche Kunst; deutlich nimmt das Drama wieder eine rückläufige Bewegung auf die Tragikomödie mit offenkundiger Annäherung an den Roman hin an, eine Erscheinung, der, wie wir schon sahen, sich auch Corneilles spätere Dramen nicht entziehen konnten. Der Zwischenzeit etwa von 1655 bis zum Auftreten Racines haben die Werke zweier Dichter ihren charakteristischen Stempel aufgedrückt: Thomas Corneilles (1625—1709) und Philippe Quinaults (1635—1688).

Der ungeheure Erfolg, den des ersteren Tragikomödie „Timocrate" (1656) erlebte, ist der beste Gradmesser für den veränderten Geschmack dieser Periode. Wir stehen, mit dem Jahre 1656, an der Schwelle des nunmehr nach Überwindung der letzten Hindernisse fest konsolidierten absolutistischen Einheitsstaates; die Ideale, um deren Erfüllung die besten und heißesten Dichterherzen gerungen haben, sind Wirklichkeit geworden: das augusteische Zeitalter Frankreichs in seiner gesättigten Pracht, mit dem strahlenden Mittelpunkt des Sonnenkönigs, beginnt alles in seinen Bann zu zwingen. Die Zeit der ehernen Gestalten des alten Rom ist vorüber; jetzt herrscht unumschränkt der glanzfunkelnde Hof und das gesellschaftliche Leben; jetzt gilt es nur noch Kämpfe der Liebe auf dem gleißenden Salonparkett auszufechten. Für die kraftvolle Einheitlichkeit des großen Corneille spricht es, daß er scheitert, als er im Alter

dem neuen Geschmack huldigt; die neue Dichtergeneration aber paßt sich geschmeidig dem effeminierten Charakter an. Wohl führt uns Thomas Corneille in seinem „Timocrate" in die Vergangenheit des antiken Griechenland, aber seine Helden sind, wie im gleichzeitig üppig wuchernden heroisch-galanten Roman, Salongestalten seines eigenen Zeitalters, und die ganze Handlung des „Timocrate" ist nichts anderes als ein Rattenkönig von seltsamsten Situationen, unmöglichen Verkleidungen und Überraschungen, mit der ins äußerst denkbare Extrem getriebenen Zuspitzung des galant-preziösen Elementes in der Gestalt des „Timocrate", der seinen Voluntarismus charakteristischerweise in den Dienst einer Marotte, der barock gesteigerten Liebespflicht par excellence, stellt. Es ist ein an preziösen Wendungen reicher, von subtilsten Liebesempfindungen getragener Roman, bei dem eine konstruierte Unwahrscheinlichkeit die andere jagt, aber kein Drama.



234. Eine asiatische Prinzessin. Kostümstudie für die Bühne von J. Berain. (Nach L'Œuvre 1924.)

Quinault endlich entlehnt den Stoff seiner vier bis fünf Tragödien („Mort de Cyrus" 1656, „Amalasonte" 1657, „Astrate" ca. 1665, „Pausanias" 1665, „Bellerophon" 1666), denen alle Tragik fehlt, erst recht der zeitgenössischen heroisch-galanten Romanliteratur, besonders der Scudéry (der auch „Timocrate" entstammte). In ihnen feiert die Liebe ihren höchsten Triumph, hinter der kein aufwühlendes Erlebnis steht, sondern die konstruierte abgeblaßte Salonsentimentalität im Stile Voitures, durch ein Gemisch von Süßlichkeit und rhetorischen Schwulst bis zur Fadheit verflacht. Die Effeminisierung der Charaktere und die Veräußerlichung der dramatischen Darstellung kann kaum noch überboten werden, aber wir glauben weder den Liebesschwüren der Helden noch an die Möglichkeit der meist mit Haaren herbeigezogenen Situationen. Quinaults spätere Entwicklung ist der folgerichtige Abschluß seiner Veranlagung: romantische Themata mit romantischer Liebesgeschichte (Roland, Armide, Atys, Alceste usw.) in einer süßlich gezierten Sprache, aber einem beachtenswert fließenden und leichten Rhythmus gefaßt, werden zu passenden Textgrundlagen, zu auf äußerer Wirkung aufgebauten, sinnbezaubernden, von Lulli in Musik gesetzten Opern, in denen das musikalische Element den Endsieg über das dramatische davontrug. Einzig der überragenden Genialität Racines blieb es vorbehalten, die Tragödie noch einmal, und zwar mit der Liebesleidenschaft als dominierendem Leitmotiv, auf eine nie wieder erreichte Kulmination klassisch reiner Kunst zu erheben; noch vor ihm und gleichzeitig mit dem Beginn des Siècle de Louis XIV beschritt das Drama einen anderen, von den Blumen echt gallischer Heiterkeit und satirischer Psychologie bestreuten Höhenweg, in der überragenden Gestalt Molières.



235. Blaise Pascal. Gemälde von Mesmel nach seiner Totenmaske. Im Besitz des Marquis Doria. (Nach Lanson.)

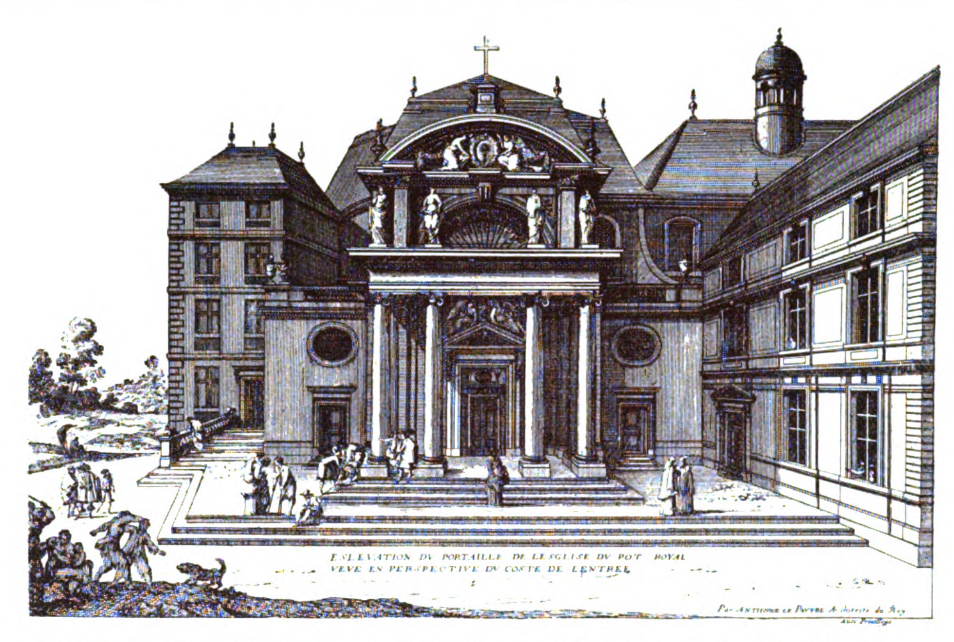
Aber noch kurz vor der Blütezeit der Hochklassik, die in den beiden genannten Dramatikern gipfelt, fällt das literarische Lebenswerk eines Mannes, das eine letzte Kulmination der klassischen Darstellungskunst der ersten Generation bedeutet, das in bestimmter Hinsicht seines gedanklichen Gehaltes aber schon in die kommende Zeit reicht: Pascals.

Einer heiß lodernden, aber sich rasch verzehrenden Flamme ist das Leben des 1623 zu Clermont-Ferrand geborenen Blaise Pascal vergleichbar, das bereits 1662 erlosch. Frühzeitig machten sich bei ihm, den sein Vater nach eigener behutsamer Methode unterrichtete, Anzeichen außergewöhnlicher mathematischer Begabung geltend; mit 16 Jahren bereits verfaßte er eine Untersuchung über die Kegelschnitte, und als Mathematiker und Physiker hat er denn auch weiterhin Hervorragendes geleistet. Von ausschlaggebender Bedeutung für ihn wurden die Beziehungen zum Jansenismus, die ursprünglich ein Unfall seines Vaters 1646 vermittelte; nach und nach gewann die ganze Familie lebhaftes Interesse für die religiöse Frage, vor allem seine Schwester Jacqueline, die bald nach dem Tode des Vaters in Port-Royal eintrat. Pascal selbst, seit Jahren gelähmt und kränkelnd, veranlaßte eine heftige Krise seiner überaus sensiblen Seele, eine Art Vision 1654, seinerseits, seinem bisherigen weltlichen Wandel endgültig zu entsagen; in enger Fühlung mit Port-Royal führte er fortan ein durch fanatische Enthaltsamkeit und Kasteiungen härtester Art geregeltes, allem Irdischen abgewandtes Leben, dessen außergewöhnlichen Anstrengungen sein schwacher Körper nur wenige Jahre standhielt.

Abgesehen von seinen zahlreichen wichtigen mathematischen Arbeiten, von denen seine „Expériences sur le vide" (1647), sein „Traité de la pesanteur de la masse d'eau", der „Traité de l'équilibre des liqueurs" hervorgehoben sein mögen, haben seine berühmten „Lettres Provinciales" (1656/7), sowie seine posthumen „Pensées" (ed. Port-Royal 1670) für die Literatur allein hohen Wert.

Beide erhellen blitzartig die nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung der religiösen Bewegung im Frankreich des 17. Jahrhunderts einerseits, die tiefe Spaltung im katholischen Lager, die der Gegensatz zwischen Jesuitismus und Jansenismus hervorgerufen hatte, andererseits. Letzterer, eine in den Niederlanden durch den frommen Bischof Jansenius (1585—1658) entfachte Neubelebung strengster christlicher Moral, hatte in der Abtei Port-Royal bei Paris (seit 1626 nach Paris übergeführt) ein anhängerreiches Zentrum gefunden, dessen bedeutendste Führer, der Abbé de St. Cyran, Du Vergier de Haurannes, Claude Lancelot (1615—95), Le Maître de Sacy (1613—1684), Pierre Nicole (1625—1695), Dr. Antoine Arnauld (1612—1694) waren. Gegenüber der zu bedenklicher Erweichung der Moral leicht führenden geschmeidigen Lässigkeit der jesuitischen Lehren, die in Molinas Doktrin von der menschlichen Freiheit und Gnade, in der alle rigorosen Härten glättenden Kasuistik ihren verhängnisvollsten Ausdruck fanden, betont der Jansenismus, eng sich an Augustin anschließend, den Verlust des menschlichen freien Willens seit der Erbsünde und die Verdammnis des Menschen, von der nur durch einen besonderen Gnadenakt Gottes wenige Auserwählte gelöst werden könnten. Die Konsequenz, durch ein von höchstem moralischen Ernst, tiefster Demut und Zerknirschung erfülltes asketisches Leben von menschlicher Seite aus alles zu tun, um nicht zu den Verdammten gerechnet zu werden, hat Pascal mit unerhörter Kraft der Überzeugung in seinen „Pensées" gepredigt, dem Kommentar seines eigenen Lebens.

Das vorangehende Werk, die 18 „Lettres écrites à un provincial par un de ses amis", in der Zeit vom 23. Januar 1656 bis 24. März 1657 in losen Flugblättern publiziert, sind im Gehalt



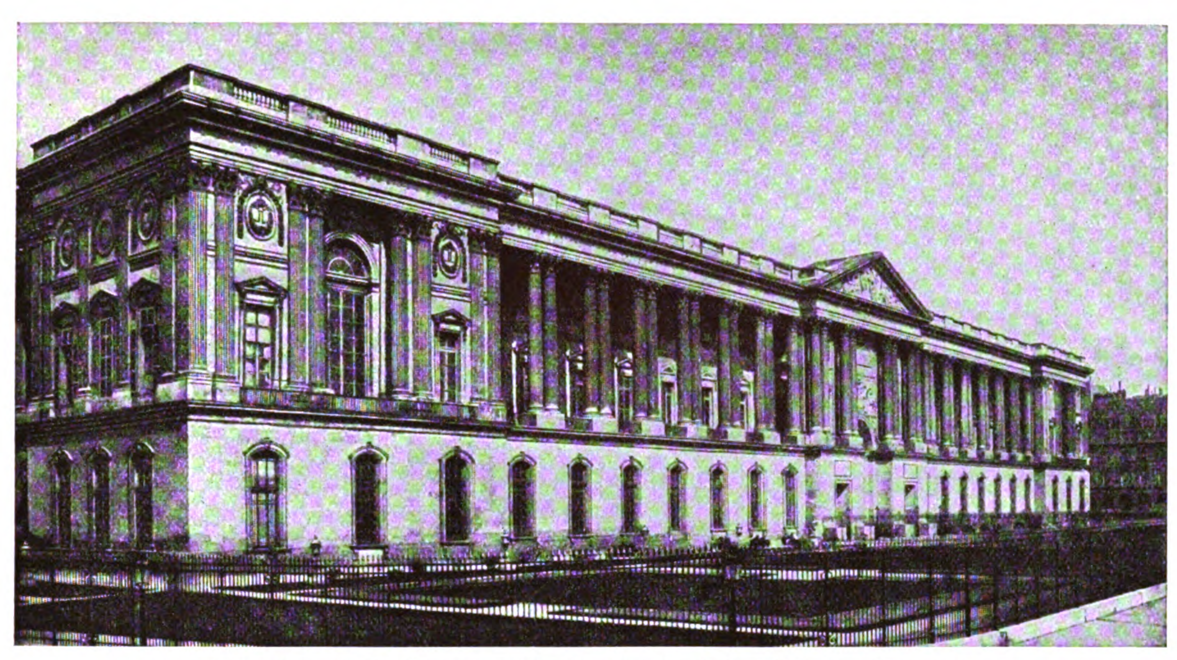
236. Kirche von Port Royal. Erbaut von A. Le Pautre. Kupferstich aus Le Pautres Veröffentlichung seiner architektonischen Werke.

enger begrenzt, da sie sich im wesentlichen auf eine Abwehr der spitzfindigen Angriffe auf die jansenistische Lehre und Geißelung der Jesuitenmoral beschränken. Vom 4. Briefe an setzt die aggressive Polemik gegen die Jesuiten ein, die in ihrer Gesamtheit zu einem tödlichen Schlage wurde, von dem jene sich nie völlig erholen sollten. Daß die „Lettres Provinciales“ eine derartige Wirkung zeitigten, lag in erster Linie an der unvergleichlich geschickten und packenden Form, in die Pascal seine Gedanken gekleidet hatte. Denn an Stelle eines langweiligen systematischen Referats über ihre Schwächen und Irrtümer führt er sich uns in lebendigem Gespräch mit einem Jesuitenpater vor, aus dem er durch scheinbar harmlose und unschuldige Fragen alle zu krassester Unmoral führenden Spitzfindigkeiten ihrer raffinierten Kasuistik herausholt; vom 10. Briefe an schleudert er seine tödlich treffenden, von tiefstem sittlichen Ernst bis zur beißenden Ironie wechselnden Attacken dem verhaßten Gegner direkt ins Gesicht. Wie ihre Lehren, z. B. die „doctrine des opinions probables“ oder die „doctrine des équivoques“ zu einer völligen Zersetzung der Moral führen konnten, in schärfstem Widerspruch zugleich zu den Kirchenvätern und päpstlichen Dekretalien, wie selbst schwerste Verbrechen, wie Meineid und Mord, eine Rechtfertigung erlangen konnten, wie das ganze Wirken der Jesuiten von ärgstem Egoismus, Machthunger, Haß gegen Andersdenkende, nie aber von dem Wunsche, die Menschen zu bessern, getragen war, hat er an einer Unmenge von Beispielen mit Erhärtung ihrer Doktrine durch eine Überfülle von Belegen aus ihren Autoren aufgedeckt. Schon hier zeigt sich die besondere Größe seiner Kunst in schönstem Lichte. Dieser mathematisch-logisch scharfe Denker breitet seine Gedanken in einer bisher kaum erreichten Klarheit und Reinheit aus, mit den verstandesmäßigen Mitteln der Antithese, geometrischen Symmetrie, Parallele geschickt arbeitend, bei passender Gelegenheit eine verstärkende Periphrase anwendend, oder nicht selten die Schwere des Gedankens, die Bitternis des Sinnes halb ironisch, halb anklagend, z. B. durch eine von der Kasuistik erzeugte Wortschöpfung wie „tuable“, ver-

tiefend. Immer hört man das klangvolle, gesprochene Wort voll flutender Lebendigkeit heraus, aber nie wird Wort und Satz zum bloßen Schmuckstück; immer bleiben sie nur Mittèl des kristallklaren Gedankens. Die „Lettres Provinciales", an denen Pascal unendlich gefeilt hat, stellen in der Tat das erste Prosadenkmal des rein klassischen Geschmacks dar.

Die „Pensées" sind fragmentarisch, unvollendet zumal in der Form, durch Pascals Freunde von Port-Royal nach seinem Tode in einer verflachenden Ausdrucksweise ergänzt. Ursprünglich als eine „Apologie de la religion chrétienne" geplant, bieten sie in ihrer Gesamtheit das machtvollste Zeugnis der in ihrer Einseitigkeit großartigen Weltanschauung Pascals und damit des Jansenismus. Als solches, aber auch allgemein als Denkmal des tiefgehenden geistigen Wandels dieser Zeit, hat es hohe Bedeutung. Denn hier wird das charakteristische Merkmal der ersten Generation, der himmelstürmende, selbstsichere Stoizismns, in sein Gegenteil umgebogen und zerschmettert, in die tiefste Zerknirschung der ihrer sich bewußt werdenden menschlichen Ohnmacht und Schwäche. Wohl muß der von Logik und Verstandesschärfe glühende Pascal die menschliche Vernunft als Zeichen der menschlichen Größe einräumen, aber deren Versagen gegenüber dem Transzendentalen und Metaphysischen, die Kleinheit des Menschen gegenüber dem Universum, seine Niedrigkeit dank der Erbsünde, seine Hilflosigkeit, sein angstvolles Suchen und Tasten, wie es die zahllosen Religionen und Philosophien erweisen, all das zwingt Pascal zu Boden, und mit krankhafter Übersteigerung der vorgefaßten Idee von der Verworfenheit des Menschengeschlechts zu einem finsteren, alles Irdische verachtenden Asketentum. Antithese und Paradoxe bilden überall das Fundament seines geistigen Gebäudes; neben dem Gegensatzpaar Größe und Niedrigkeit des Menschen steht die Parallele Vernichtung aller Willensfreiheit und Kraft — nur der göttliche Gnadenakt kann den Menschen von seiner Schuld lösen — und doch andererseits die schier übermenschliche Willenssteigerung im Dienste reinster, ethischer, unirdischer Lebenshaltung; steht endlich der Versuch zu beweisen, daß die Religion der Vernunft nicht widerspricht, gipfelnd in dem gloriosen Paradox: credo quia absurdum. Mirakel, Prophezeiungen, Lehre und Leben des Erlösers lassen sich mit der nackten Vernunft nicht erfassen, deshalb muß man diese Religion glauben. Denn Religion und ihr Mittelpunkt, Gott, müssen in Schleier gehüllt, müssen der Masse unverständlich bleiben, weil Gott sich ja nur den wenigen Auserlesenen offenbaren darf. —

Wieder ist es die prachtvolle, logisch klare, dabei vibrierende und aufwühlende Form der Gedankenführung, durch welche diese niemals monoton oder pedantisch oder künstlich oratorisch wird. Immer dominiert das gedankliche Element; das Wort dient stets nur dazu, diesem eine Wucht und Kraft der Überzeugung zu verleihen, wie sie die französische Sprache noch nicht geboten hatte. Neben ehern-dogmatisch wirkenden knappen Phrasen, die leicht die Form allgemeingültiger Axiome annehmen, häufen sich noch lang ausgesponnene Sätze, die durch mehrfache Parallelen und Antithesen, durch Sinn oder Gefühl erläuternde klare Bilder und Metaphern die oft verwickelte Beweisführung erhellen. Niemals aber artet die Sprache aus in leichte Tändelei oder gleißnerischen Schwulst; der gleichbleibende tiefe und wuchtige Ernst, in den eine jede Idee getaucht ist, oder eine resignierte Melancholie adeln auch schlichteste Wahrheiten. Nirgends offenbart sich die Größe des einsamen Kämpfers so ergreifend, als wenn er uns die menschliche Hilflosigkeit malt, als wenn er vor seinem Gott in den Staub sinkt. Wenn Religion das Sichbeugen vor einer größeren Macht über uns bedeutet, so hat wohl kaum jemand diesem Gefühl einen so erschütternden Ausdruck verliehen wie Pascal; die unvergleichlich reine und klare Form dieses Ausdrucks stellt ihn an die Spitze der französischen Klassik.



237. Fassade des Louvre. Erbaut unter Ludwig XIV. von Perrault.

III. DIE HOCHKLASSIK

Deren Beginn fällt ziemlich gleichzeitig mit der Übernahme der Regierung durch Ludwig, mit dem Aufgang des glanzvollen Siècle de Louis XIV zusammen. Das 7. und 8. Jahrzehnt gibt Frankreich in einer in solcher Gedrängtheit einzig dastehenden Fülle die wahrhaften Grands Écrivains. Worum in der Zeit bis 1660 vielfach noch mit verzweifeltem Bemühen gerungen und was nur in einigen wenigen Denkmälern wie Corneilles Meisterdramen und Pascals beiden großen Werken in Vollendung, in anderen wie Balzac oder Voiture nur bedingt vorgebildet war, soll jetzt durch den stolzen, festgefügten Bau der großen klassischen Kunst gekrönt werden, dessen Eckpfeiler die ragenden Gestalten Molière und Racine, Boileau und La Fontaine sind. Wieder ist es die dem aktionsdürstenden Jahrhundert adäquateste Kunst, das Drama, das den linienklaren Mittelbau bildet. Die Komik geht um eine Kleinigkeit voraus; als Racines erstes wertvolles Drama „Andromaque“ (1667) erschien, hatte Molière schon eine Reihe trefflicher Stücke gegeben, von den „Précieuses Ridicules“ (1659) an bis zum „Misanthrope“ (1666).

Noch vor Molière hatte die Komödie einen gewissen Aufschwung genommen; ja eine Tendenz des Zurückdrängens der ernsten tragischen Kunst zu Gunsten der Zwittergattung der tragicomédie sowie des heiteren Lustspiels überhaupt läßt sich, mit deutlicher Parallele zum gleichzeitigen Emporblühen der tollfröhlichen Burleske, schon für das 5. Jahrzehnt durchaus feststellen. Allerdings ist es nur in quantitativer Hinsicht ein Aufschwung, dem der innere Gehalt durchaus nicht entspricht. Was an Komödien vor Molière über die Bühne ging, verdient kaum eine eingehende Würdigung. Als originelles französisches Nationalgut lebte die alte Farce, die zu tief im gallofranzösischen Wesen wurzelt, um jemals völlig überwunden zu werden, kräftig weiter. Was außerdem als Lustspiel existierte, war unoriginell und stammte, mit nur geringer Umprägung ins Heimische, aus italienischen, besonders aber spanischen Quellen. Die meisten der zahlreichen Lustspiele eines Rotrou, Boisrobert, Scarron usw. sind einfach übernommenes Gut aus Vorbildern wie Lope de Vega, Rojas, Alarcon, Tirso, Moreto, Calderon, seltener von Italienern und antiken Autoren. Die Hauptschwäche fast aller Komödien vor Molière besteht in der zu völliger Unwahrheit führenden Übersteigerung der Wirkung, sei es durch allzu verschlungenes phantastisches Intriguenspiel, sei es durch Übertreibung der



238. Die Komödienspieler des Hôtel de Bourgogne. Kupferstich von A. Bosse.

auftretenden Persönlichkeiten, wozu noch die vor nichts zurückschreckende Sprache wesentlich beitrug. In frechen Derbheiten, Obszönitäten, Kalauern entlud sich die grobe Kunst des Witzes, in Verzerrungen, die zu grotesken oder albernen Karikaturen führten, altbekannter aus der Antike (Plautus) und Italien (besonders der commedia dell' arte) entlehnter Typen, wie des miles gloriosus oder des lächerlichen Dichterlings und Geizhalses usw., die der Charakterdarstellung. Nur in einigen wenigen Stücken begegnen Ansätze einer selbständigen, wenigstens nach gewisser Wahrheit strebenden Kunst. Versuche, über die konventionelle Gestaltung hinauszugehen, liegen vor in Stücken wie Du Ryers mit hübschen Ausfällen gegen den literarischen Geschmack der Zeit verbrämten „Vendanges de Suresnes" (1635), oder Maréchals lebhaften, gauloiser Satire nicht entbehrenden „Les Railleries de la cour ou les Satyres du temps" (1636) und besonders den viel gepriesenen „Visionnaires" des Desmarets de St. Sorlin (1637), in dem fünf männliche und drei weibliche Typen voll überspannter Einbildung mit Behagen und Witz persifliert werden, darunter mit treffsicherer Satire ein übertreibender Ronsard-Dichterling. Hier sowohl wie auch in de Barrys (sieur du Péchier) „Comédie des comédiens" (1629) und St. Évremonds „Académiciens" (1643) beginnt die gewisse Persönlichkeiten profilartig abzeichnende Komödie leise in das Charakterlustspiel einzumünden, aber freilich entspricht der besseren Gestaltung der auftretenden Personen durchaus nicht die dramatische Handlung, die noch schwächlich, gezwungen und unzusammenhängend ist. Wieder erweist sich die Genialität Corneilles allen überlegen, der in seinem „Le Menteur" zwar nicht sein spanisches Vorbild Alarcon an geschickter und leichter Aktionsführung erreicht, diesen aber dafür durch die frische und kräftige Stil- und Verskunst übertrifft, und in der fein durchgearbeiteten erstmaligen Gestalt des Dieners Cliton eine Besonderheit schafft. Durchaus auf spanischen Vorbildern beruhen auch die sich größter Beliebtheit erfreuenden Stücke Scarrons („Jodelet ou le Maître-Valet" 1645, „Jodelet duelliste" 1646, „Matamore" 1649, „l'Héritier ridicule" 1649, „Dom Japhet" 1652), denen der Verfasser des „Typhon" jedoch originelle Färbung verlieh durch seine sprudelnde burleske Komik, seine überströmende, in tollstem Wort- und Situationswitz gipfelnde farcenhafte Kunst, die aber in ihrem konstruierten possenhaften Charakter stets lediglich das Sprungbrett für die an Witz unerschöpfliche Laune des Autors bleibt. Je näher wir zeitlich Molière kommen, desto eher begegnen wir neben viel mittelmäßigem Gut doch einzelnen Werken, in denen die Versuche, nach der Natur zu bilden und Charakter- bzw. Sittenkomödie zu schaffen, glücklicher sind, so in Cyranos „Pédant joué" (1654) trotz aller Übertreibungen, Tristans „Parasite" (1654), vor allem in Gillets de la Tessonnerie „Campagnard" (1657). Aber wenn dessen Stück auch ein sehr beachtenswerter Versuch ist, die lächerlichen Seiten eines Landedelmannes, zugleich mit zahlreichen trefflichen Seitenhieben auf die Zeitsitten, darzustellen, so ist auch hier noch die eigentliche Handlung zu lang gezogen und mit Episoden überhäuft, im ganzen daher wenig glücklich. Diese wichtige formale Schwäche überwunden, die Charaktere vertieft und aus der ihnen innewohnenden Komik lebensvolle Aktion, kurz die wirkliche Komödie geschaffen zu haben, blieb das Verdienst Molières.

Jean-Baptiste Poquelin wurde im Januar 1622 als Sohn des Hoftapezierers und königlichen Kammerdieners Jean Poquelin in Paris geboren; den Namen Molière nahm er erst später in seiner Eigenschaft als Schauspieler an. Nach Schulunterricht in der Jesuitenanstalt des „Collège de Clermont" studierte er Jura, um sich dann bald den Brettern, die frühzeitig seine Welt bedeuteten, endgültig zuzuwenden. Liebe zum



Molière als Schauspieler in der Rolle des Cäsar,
Gemälde von Pierre Mignard (1612—1695) Paris, Sammlung d. r Comédie Française

Theater und Liebe zur schönen Schauspielerin Madeleine Béjart lassen ihn 1643 in das von ihr neugegründete Illustre Théâtre eintreten, dessen Herrlichkeit freilich nicht lange dauerte. Nach dem baldigen Zusammenbruch des Theaters, der Molière sogar die Bekanntschaft mit dem Schuldgefängnis machen ließ, begab er sich mit den Béjarts auf die Wanderschaft in der Truppe des Schauspielers Du Fresne. Hatte in dem wißbegierigen und aufnahmefähigen Jüngling noch in Paris Anfang des 4. Jahrzehnts Privatunterricht mit Chapelle, Bernier und anderen bei Gassendi nachweisbar tiefe und bedeutsame Keime der naturalistischen Weltanschauung dieses Philosophen gelegt, so sollten ihm die nun sich anschließenden langen Wanderjahre (etwa 1647—1658) die menschliche Natur in ihren zahllosen Abstufungen und Nüancen offenbaren, seine Lebenserfahrung und Menschenkenntnis durch immerwährende Berührung mit den verschiedensten Klassen und Individuen der menschlichen Gesellschaft auf diesen Reisen unendlich bereichern. Und wie einst Alexandre Hardy durch seine Stellung als Schauspieldirektor sich die Bühnentechnik aneignete, durch die seine Stücke den bedeutsamen Schritt vom Buchdrama zum lebendigen, gespielten Drama taten, so lernte auch Molière als geistiger Leiter seiner Truppe frühzeitig, worauf es ankam, damit die Stücke wirksam blieben. Der große Erfolg seiner Truppe in Südfrankreich, das sie mit besonderer Vorliebe bereiste, brachte sie von Anfang der 50er Jahre in enge Berührung mit dem Bruder des großen Condé, dem Prinzen von Conti, der sie in seinen Schutz nahm, und noch in die Provinzperiode fallen die ersten Lustspielschöpfungen Molières, „L'Étourdi" (1655) und „Le Dépit Amoureux" (1656). Von 1658 an tritt Molière in Paris auf, wo er rasch die Gunst Ludwigs erlangte, so daß er nun, trotz der erbitterten Nebenbuhlerschaft der beiden anderen Truppen (der italienischen im Hôtel Bourbon, mit der seine Truppe sich zunächst in den Raum teilen mußte, und der berühmten französischen Truppe des Königs im Hôtel de Bourgogne) in der Hauptstadt mit starkem Erfolge und immer vom König begünstigt, behauptete. 1673 fand sein kampf- und arbeitsreiches Leben, das vielfach durch Anfeindungen und Kabale aller Art (z. B. wegen des „Tartuffe") und wohl auch durch herbe Enttäuschungen in seiner Ehe mit Armande Béjart getrübt worden war, sein Ende, am 17. Februar, wenige Stunden, nachdem er noch auf der geliebten Bühne das Publikum durch die glänzend gespielte Rolle seines „Malade Imaginaire" begeistert hatte.



239. Titelblatt des II. Bandes der Werke Molières, Paris 1666. Kupferstich von F. Chauveau.
In der Mitte die Muse Thalia, rechts Molière, links Armande Béjart in der Rolle der Agnes (Schule der Frauen).

In Molières über 30 Stücke umfassendem Lebenswerk hat das alte gallofranzösische Erbgut seiner Nation einen seiner schönsten Triumphe gefeiert. Auch Molière konnte darüber als Devise die Verse seines Geistesverwandten Rabelais setzen: „Mieux est de ris que de larmes escrire, pour ce que rire est le propre de l'homme." Das Lachen hatten auch seine zahlreichen Vorgänger nicht ohne Erfolg auf die Bühne zu bringen versucht, aber keiner von ihnen konnte so wie Molière das andere Wort für sich in Anspruch nehmen: „ridiculo dicere verum." Denn das ist der eine große Fortschritt, den seine Kunst brachte, daß er diese nicht zum bloßen Sprungbrett für eigenen Witz, zum Instrument eigener phantastisch toller oder grotesker



240. Zeichnung von Boucher für die klassische illustrierte Ausgabe der Werke Molières vom Jahre 1734. Paris, Sammlung der Baronin Rothschild.

Laune herabwürdigte, sondern daß er aus seiner überreichen Beobachtung heraus echte Menschen uns vor Augen stellte, Menschen mit Schwächen und Lächerlichkeiten, wie sie sein für das Komische empfänglicher, scharfblickender Sinn allüberall erfaßte, und in Situationen und Handlungsweise, die diese Eigentümlichkeiten in ebenso hellem wie erheiterndem Licht erstrahlen ließ. Groß ist der Lebensausschnitt, den er uns aus seiner Zeit bietet: die Provinz, der Hof, Paris spendet ihm Gestalten in Hülle und Fülle, neben dem brutal egoistischen den albernen Edelmann, den Bauer, den Arzt, die übergelehrten Frauen, die gesunden robusten Dienstboten, den Pariser Bourgeois; neben dem gutmütigen Tölpel den überschlauen Ehemann, den pathologischen Geizhals wie den raffiniert gefährlichen Heuchler, den räsonnablen reifen Weltmann neben dem trotzig halbreifen Gesellschaftsrevolutionär, den stolzen, unwissenden Jünger des Äskulap und sein Opfer, den eingebildeten Kranken, den ungebildeten Parvenü und das Provinzgänschen. Vollständig ist das Zeitporträt nicht; das „Impromptu de Versailles" (1663) Molières deutet selbst wenigstens teilweise an, was noch zu tun übrig gewesen wäre; aber was für ein hoher Wert kommt schon dieser relativ abgegrenzten Welt menschlicher Gesellschaft in ihrer erlebten Treue und Wahrheit zu, gegenüber den phantastisch oder grotesk aufgeputzten, stereotyp erstarrten Marionettenfiguren der früheren Autoren! Freilich war der Dichter ja kein unmündiger Jüngling mehr, als er seine Umwelt dichterisch zu gestalten begann, sondern ein durch hundertfache Lebenserfahrungen gereifter Mann zwischen Dreißig und Vierzig, und so erscheint es nicht verwunderlich, daß er nach nur wenigen halbfertigen Ansätzen verhältnismäßig rasch zur Höhe seines künstlerischen Schaffens emporsteigt. Die vier aus seiner Wanderzeit erhaltenen Erstlingswerke („Le Médecin volant" — „La Jalousie du Barbouillé" — „L' Étourdi", 1655, Le Dépit amoureux", 1656) zeigen das noch unselbständige Tasten in der italienischen Theaterüberlieferung, sowohl der commedia dell' arte wie der Intriguenkomödie; dann aber beginnt bereits mit seinen „Précieuses Ridicules" (1659) der Aufschwung originellen Schaffens, im Anschluß an die heimische nationale Tradition der ihrem Wesen nach ihm besonders liegenden Farce. Denn dieses Stück ist in seinem derben Bedienten-Verkleidungsmotiv und der finalen Prügelszene noch eine echte Farce, aber darüber hinaus erhebt es sich dank der glänzenden satirischen Behandlung des Preziösentums bereits zur Sittenkomödie. Mit der „École des Femmes" (1662) erweitert und vertieft er, vorangehende Ansätze verstärkend, das Lustspiel zum Thesenstück und nimmt den Kampf auf gegen gewisse vernunftwidrige, die freie Entwicklung der Persönlichkeit hemmende oder gesunde, normale Verhältnisse des Familienlebens bedrohende Mißstände und Laster. Aber dazwischen hinein taucht er



Cléanth. Angelika. Diafoirus (Sohn). Diafoirus (Vater) Argan.

Angelikas und Cléanthes Duett im II. Akt von Molières „Eingebildetem Kranken".
Gemälde von Cornelis Troost (Ausschnitt) Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

immer wieder einmal auf den optimistischen Untergrund seines gallischen Temperaments, um in der Objektivierung rein komischer, lächerlicher Gestalten und Geschehnisse sich von den bitteren Erfahrungen, die ihm seine tapfere, offene Stellungnahme einträgt, von den pessimistischen Eindrücken, die ihm seine Weltschau nur zu oft übermittelt, zu erholen. Und so wechselt nun bis zu seinem Ende unaufhörlich überschäumende, Purzelbäume schießende Posse mit ernste Probleme behandelnden Komödien ab. Aber wenn auf der einen Seite das rein ästhetische Gesetz, mit Hilfe der Komik sei es des Wortes oder der Situation oder des Charakters, gefallen zu wollen, alle seine Werke beherrscht, selbst in Werken, die wie der „Misanthrope" stark ins Gebiet des Tragischen überschlagen, so sind doch andererseits seine Komödien, die sich als Nurschwänke darstellen, niemals gänzlich zum bloßen Harlekin- und Clownscherz herabgesunken. Darin liegt der andere große Fortschritt seines Lebenswerkes, daß die Komödie unter seiner Hand aus derber Materialisation, aus grotesker Laune, immer von neuem in die Sphäre irgend welcher geistigen Problematik oder wenigstens treffsicherer Satire erhoben wird. Dieser ideelle Zug ist so stark, daß selbst in den tollsten Schwänken doch irgendwelche Ansätze oder Spuren einer höheren Betrachtungsweise und Gestaltung begegnen. Freilich das erhaben-stolze Ideal der ersten Periode des Jahrhunderts ists nicht, das als Quintessenz Molièrescher Weisheit aus all seinen Werken hervorleuchtet. Von einer ausnahmslosen Corneille-Descartesschen Überwindung aller Leidenschaften mit Hilfe der Vernunft ist in seinen Stücken ebensowenig etwas zu verspüren wie bei Racine; die Zeit rein altruistischer Ethik ist vorüber. Die Menschheit, die er malt, ist die Gesellschaft seiner Zeit, durch das Prisma ihrer Schwächen und Lächerlichkeiten gesehen, die Molière besonders hervorhebt, um sein Publikum zu erheitern. Ob und wieweit er selbst daran gedacht hat, die Rolle eines Erziehers zu spielen, läßt sich schwer mit Sicherheit feststellen, aber eine Moral ergab sich, eine Weltanschauung, die sich fernhielt von jeder Übertreibung, sowohl des stoischen Asketismus, der stoischen „impassibilité", wie eines schrankenlosen epikureischen Hedonismus; die das Recht der freien Persönlichkeitsentfaltung verteidigt, in allem aber ein Maßhalten verlangt, damit die Rechte aller gewahrt bleiben, kurzum eine auch ihrerseits von der Vernunft durchleuchtete, alle Extreme vermeidende, die Lebensgüter aber nicht verachtende, stoisch-epikureische Mischphilosophie etwa im Sinne der Horazischen aurea mediocritas. Es ist dies beileibe nicht eine Mittelmäßigkeit im üblen Sinne, es ist aber auch keine Sterne vom Firmament holende Weltanschauung, sondern die Philosophie



241. Illustration zum „Avare". Aus der illustrierten Ausgabe der Werke Molières vom Jahre 1734. Kupferstich von Cars nach einer Zeichnung von Boucher.

eines reifen Mannes, dem nichts Menschliches fremd ist, der weiß, aus wieviel Torheit, Irrtümern, Leidenschaften und Begierden sich das Menschendasein zusammensetzt, wie vieler Anstrengungen es bedarf, um diese zu zügeln, wie wenige aber sich jener befleißigen, und welche verhängnisvollen Folgen für die menschliche Gesellschaft daraus erwachsen können. Der universelle Gehalt der klassischen Komödie tritt auch hier schon ans Licht: es sind nicht Fragen, die irgendein imaginäres Individuum allein betreffen, sondern Probleme seiner Zeit, die aber immer wieder lebendig werden, solange die Menschheit existiert, ewige Menschheitsfragen, wie der Heirat, Kindererziehung, Stellung und Bildung der Frau usw.

Der ernste Hintergrund solcher und ähnlicher Probleme gestaltet sich dabei gelegentlich so schwer, daß in einigen seiner Lustspiele das Komische vor dem Tragischen fast zurücktritt, wenn es auch nie gänzlich verlischt. Dies scheint besonders der Fall in einer Periode seelischer Depression, etwa um 1664/6, in den drei aufeinanderfolgenden reifsten Werken, Tartuffe, Don Juan, Misanthrope, die alle drei die Geißelung der Heuchelei aufs Panier geschrieben haben. Während in Don Juan und Tartuffe das komische Element in sekundäre Rollen und Szenen zurückgedrängt wird und der tragische Gehalt bis zuletzt den Zuschauer in angstvoller Spannung erhält, göttliche und irdische Gewalt herangezogen werden müssen, um die Macht der Menschheitsfeinde zu brechen, hat Molière die an sich vornehme tragische Gestalt des Alceste im „Misanthrope" dadurch in den Staub der Lächerlichkeit gezogen, daß er ihn in seinem Kampf gegen das Lügenhafte der gesellschaftlichen Konvention in exzentrische Übertreibung, hinter der ein gut Teil selbstsicherer Arroganz steht, verfallen läßt. Die packende, ja zeitweise erschütternde Art aber, wie er Alcestes Leiden malt und für ihn warme Sympathie empfinden läßt, beweist, daß hier gewißlich eigenes, schmerzdurchzucktes Erleben Molières sich abzeichnet, wie in vermindertem Maße auch noch bei „Georges Dandin". Doch immer wieder ists die Macht der ordnenden Vernunft, die ihn in der Welt der Wirklichkeit Sein und Schein, Mögliches und Unerreichbares erkennen und danach handeln läßt. Sie hat ihm auch den Weg zum klassischen Formideal seiner Werke gewiesen. Aber es ist doch höchst bezeichnend, daß Molière, so wie er bis zuletzt neben Stücken mit ernsthaftem, problematischem Hintergrund tollende Possen dichtet, zwar wohl noch am Ende seiner Laufbahn eine echt klassische Komödie wie die „Femmes Savantes" (1672) verfaßt, aber daneben noch mehr losere, freiere Gattungen pflegt. Ja die Entwicklung Molières verläuft, wie Hanns Heiss letzthin überzeugend nachgewiesen hat, durchaus nicht etwa in einer geraden Linie auf das klassische Ideal der „haute comédie" hin, sondern in verschlungenen Kurvenlinien mit der offenkundig wachsenden Neigung, sich von der haute comédie, die er in der mittleren Periode bevorzugt, weg und dem Nurschwank und einem freier gestalteten komischen Drama zuzuwenden.

Dabei ergibt sich, daß den zahlreichen, leicht als solchen abzugrenzenden Possen und etwa 9 freieren Komödien (Précieuses Ridicules, Critique de l'École des Femmes, Impromptu de Versailles, Don Juan, G. Dandin, l'Avare, Bourgeois Gentilhomme, Comtesse d'Escarbagnas, Malade Imaginaire) im ganzen nur 6 hautes comédies gegenüberstehen, nämlich die beiden Écoles, les Fâcheux, Tartuffe, Misanthrope, Femmes Savantes. In ihnen verwirklicht sich das klassische Ideal einer in gewählter Sprache vorgetragenen möglichst einfachen, durchsichtigen Handlung, die sich in möglichst beschränktem Zeitraum und Ort innerlich aus dem Charakter weniger Personen logisch entwickelt, am ehesten, hie und da so konzentriert, daß die dramatische Handlung, so im „Misanthrope" und den „Fâcheux", auf ein Minimum herabsinkt. „Tartuffe" und auch die „Femmes Savantes" mit ihrer klaren tektonischen Struktur und harmonischen Symmetrie mit dem 3. Akt als beherrschendem Zentrum, die im „Tartuffe" durch das endliche Auftreten des mit ängstlicher Spannung erwarteten Titelhelden zu einer unerreichten Meisterschaft geführt wird, erfüllten die logisch-rationalistischen Forderungen am vollendetsten.





1. Molière
2. Ninon de l'Enclos
3. Le grand Corneille
4. Racine
5. Lafontaine
6. Le Maréchal de Vivonne
7. Boileau Despréaux
8. Chapelle
9. Lulli
10. Thomas Corneille
11. I. H. Mansard
12. Quinault
13. Baron
14. Le grand Condé
15. St. Evremont
16. La Bruyère
17. Le Duc de la Rochefoucault
18. Girardon
19. Mignard

Molière beim Vortrag seines „Tartufe" im Salon der Ninon de l'Enclos

Kupferstich von J. L. Anselin nach dem Gemälde von Monsiau

Von diesen in Alexandrinern, bis auf die ersten zwei als Fünfakter abgefaßten „hautes comédies", heben sich am schärfsten die reinen Possen ab, die schon äußerlich freier und bunter gestaltet sind, da Ein-, Drei- und Fünfakter wechseln, meist in Prosa, seltener in Versen. Hier zumal feiert der alte esprit gaulois in Derbheiten, grotesken Verzerrungen, lustigen Frechheiten seine größten Triumphe; hier schafft sich das Irrationelle in Molières Wesen Luft und entledigt sich lachend der Fesseln streng ordnender Vernunft, indem es komische Personen und Handlungsweise bis zur Übertreibung steigert. Aber selbst hier sinkt Molières Kunst nie zur reinen Harlekinkunst herab; immer bleibt ein Kern erlebter, echter Menschheit in seinen Gestalten. Zwei Werke wie der „Amphitryon" (1668) und „Le Sicilien" endlich weisen schon ziemlich deutlich in ihrer reizvollen Leichtigkeit der Behandlung des Stoffes wie der adäquaten spielerischen Grazie der Form (freie Rhythmen) auf den Weg, der zum Rokoko führt.

In der Einfachheit der Handlung, damit zusammenhängend der Leichtigkeit, mit der Molière die drei Einheiten bewahren kann (ausgenommen nur im „Don Juan" und „Médecin malgré lui") ist der haute comédie diese dritte Kategorie des freien komischen Dramas eng verwandt. Aber es trennt sie auch manches wesentlich von ihr. Einmal sind diese Stücke nicht nach sorgfältig konstruierten Regeln aufgebaut, zum anderen haben ihre Persönlichkeiten noch weniger als die der hautes comédies den Charakter rein universeller Typen. Oder schärfer ausgedrückt: gewiß wirken Gestalten wie der Geizhals Harpagon oder der protzige, ungebildete Parvenü („Bourg. Gentilh.") oder der von Krankheitswahn verfolgte Argan („Mal. Imag."), als noch jetzt denkbare, universelle Typen der menschlichen Gesellschaft, aber sie sind mit dem Leben abgelauschten individuellen Zügen ausgestattet, die sie uns noch plastischer erscheinen lassen, noch wahrer, noch menschlicher, und sie sind in eine Umgebung versetzt, die ebenfalls im einzelnen noch bunteren, malerischen Anstrich hat, weil sie wie jene durch bestimmte Einzelmerkmale und Szenen, episodisches Beiwerk, die größere Zahl der sie umgebenden Menschen in eine farbigere, nüancierte Beleuchtung gerückt werden. Die durchgängige Fassung in Prosa aber ermöglicht erst recht, die realistischen Züge herauszuheben und damit zugleich noch weiter von gewaltsamer Stilisierung abzurücken.

Die Neigung Molières zu einer freieren Gestaltung seines Lustspiels in den späteren Jahren beweist am schlagendsten den ewigen Widerstreit, den das Aufeinanderprallen des alten ursprünglich zwanglosen esprit gaulois mit dem römischen Erbteil der vernunftgemäßen Ordnung und Gesetzmäßigkeit hervorruft. Beide Elemente sind in Molière vorhanden; ihre Mischung mit dem Endziel eines Strebens nach maßvoller Wirklichkeit ist die Ursache, daß seine Werke am kräftigsten weitergelebt haben bis auf heute.

Die Überlegenheit Molières offenbart sich in hellstem Lichte bei einem Vergleich mit seinen Zeitgenossen und Nachfolgern. Der große geistige Hintergrund, den sein Werk ausgezeichnet hatte, ist so gut wie verschwunden; die Freude am Ulk, an der Komik der alten Farce herrscht vor; sorgfältige Struktur, wahrheitsmögliche Handlung und lebenswahre Charaktere kennt kaum eines der unzähligen Stücke. Nur einige wenige machen eine rühmliche Ausnahme, wie etwa Quinaults stilleichte, mit sensuellen Farben durchsetzte „Mère Coquette" (1665) oder Racines im Aufbau durchaus possenhaften, aber mit aristophanischer Elektrizität geladenen „Plaideurs" (1668). In dem gelegentlichen satirischen Feuerwerk sprühen die Funken persönlicher Eifersucht auf, deren Ziel mit Vorliebe Molière selbst ist (z. B. Visés „Zélinde" 1663 — Boursaults „Portrait du Peintre" 1663 — Boulangers de Chalussay„ Élomire hypocondre" 1670). Nach seinem Tode gewinnt die Sittenkomödie dann langsam an Boden; die wachsende Tendenz, spezielle zeitgenössische Persönlichkeiten und Ereignisse, Tagesgeschichten und Anekdoten mit realistischer Treue satirisch zu beleuchten, entkleidet die Komödie immer mehr ihrer universell-menschlichen Gültigkeit. Was sie dabei an Typisierung verliert, gewinnt sie an individueller, bunter Gestaltung der Charaktere, der aber nicht immer eine gleiche malerisch bewegte Handlung entspricht. So in Visés Vaudeville-Stückchen, so auch in dem ungemein gefeierten „Mercure galant" (1683) Boursaults, der zwar eine glänzende treffsichere Satire der relativ neuen Kulturerscheinung des Journalismus mit all seinen Folgen und Ausstrahlungen enthält, aber in seiner Komposition nur eine Revue voll packender Komik ist. Erst Dancourts „Chevalier à la Mode" (1687), zu dem Barons „L'Homme à bonnes fortunes" (1686) ein schwächeres Vorbild darstellt, bedeutet in seiner hervorragenden Durchbildung der Einzelheiten wie sorgfältigem Bau des Ganzen einen neuen Markstein in der Entwicklung der Komödie, die hier einen weiteren Schritt in der malerisch-realistischen Darstellung der zeitgenössischen Sitten ohne verzerrende Übertreibung tut. Hier sowohl wie in seinen „Bourgeoises de qualité" ist bereits die kommende Régencezeit mit ihrer ungeheuren auri sacra fames, ihrer Frivolität und frech-zierlichen Sprache vorgefühlt.

Die 10 ungleichwertigen Komödien Regnards (1655—1709) endlich, die noch intensiver als jene Molières Komödien gut ausbeuten, haben wesentlich den Charakter der Posse, in der glückliche Ansätze zur Sitten- und Charakterschilderung (besonders im „Distrait" 1697, „Joueur" 1696, „Legataire universel" 1708) von dem enormen, alles beherrschenden gallischen Lachen verdeckt werden. Die über den Durchschnitt sich weit erhebende Kunst seiner geist- und lebensprühenden Nüancen der Stimmungen wie der Charaktere trefflich wiedergebenden Sprache sowie die leichte Flüssigkeit seiner Verse sichern ihm einen Ehrenplatz am Ende des Grand Siècle; die naive, lächelnde Unbekümmertheit, mit der er die Laster seiner Zeit objektiv und ohne jede moralische Hintergedanken schildert, weisen ihn bereits in das kommende Jahrhundert.

Während so die Komödie sich auch in den bescheidenen Nachfolgern Molières lebenskräftig erhält, hat die Tragödie, die zur Zeit, als dieser zu dichten begann, auf einem Tiefstand angelangt war, noch einmal einen glänzenden Aufschwung genommen, dem freilich ein um so größerer Absturz nachfolgte, in dem Lebenswerk Racines.

Der 1639 in La Ferté-Milon geborene Dichter verlor frühzeitig Mutter und Vater und geriet bald unter den Einfluß seiner Großmutter Marie des Moulins, die in engsten Beziehungen zu den Jansenisten lebte und 1655 ihren Enkel Port-Royal zuführte. Hier hat seine sensible Seele für sein ganzes Leben nachhaltige Eindrücke empfangen; hier wurde ihm durch den jansenistischen Unterricht neben sorgfältiger Erziehung im christlichen Sinne die tiefe Kenntnis der griechischen Literatur und Kultur beigebracht, durch die seine Dichtung nachhaltig befruchtet werden sollte. 1658 verließ er Port-Royal, um im Collège d'Harcourt zu Paris seine Studien zu beenden; hier in Paris begannen ihn bald weltliche Interessen wie das Theater und die Bekanntschaft mit lebensfrohen Männern wie La Fontaine in ihren Bann zu schlagen. Versuche seiner Verwandten, ihn zu ernsterer Lebensführung zurückzuführen, schlugen fehl, wie z. B. der erzwungene Aufenthalt in Uzès in Südfrankreich. 1662 kehrte er nach Paris zurück, wo er mit Boileau, La Fontaine, Molière in enge Freundschaftsbeziehungen trat. 1664 erfolgte die Aufführung seiner ersten Tragödie „La Thebaïde", die den endgültigen Bruch mit Port-Royal zur Folge hatte; 1665 die seines zweiten Dramas „Alexandre le Grand", deren Übertragung an die Truppe des Hôtel de Bourgogne den Bruch mit Molière herbeiführte, der das Stück zunächst zur Aufführung gebracht hatte. Von 1666 bis 1677 datiert seine Hauptschaffenszeit, in der in kurzen Abständen erscheinen: 1667 Andromaque, 1668 Les Plaideurs, 1669 Britannicus, 1670 Bérénice, 1672 Bajazet, 1673 Mithridate, 1674 Iphigénie, 1677 Phèdre. Äußere Anerkennung und Erfolge bleiben ihm nicht versagt; 1673 wird er in die Akademie gewählt, 1677 mit Boileau zusammen zum königlichen Historiographen ernannt. Aber seelische Depressionen und Bitternisse lassen ihn im gleichen Jahre auf weitere dramatische Tätigkeit verzichten, und erst unter dem Einfluß der frommen Mme de Maintenon, die 1684 St. Cyr gründete, schrieb er für dieses „Esther" (1689) und „Athalie" (1691) sowie vier fromme „Cantiques". Die engen Beziehungen zu Port Royal, die er seit etwa 1677 wieder aufgenommen hatte, mögen beigetragen haben, ihm die Gunst Ludwigs XIV. in seinen letzten Jahren einigermaßen zu verringern; seinem durch eine Krankheit der Leber getrübten Lebensabend setzte der Tod am 21. April 1699 ein Ende.

Racines Tragödie hat das gleiche Schicksal wie die Corneilles gehabt, zumeist nicht oder höchstens mißverstanden zu werden, ein weiterer Beweis dafür, daß die französische Klassik trotz ihres universalen Charakters zeitliche wie nationale Begrenzungen hat, ohne deren Verständnis auch das klassische Drama nicht völlig begriffen, geschweige denn in seiner künstlerischen Eigenart gewürdigt werden kann. In mehrfacher Hinsicht ist Racine von Corneille beeinflußt worden; in der Tendenz nach straffer, symmetrischer Technik hat er ihn zum Muster genommen; wie jener hat er sich die literarischen Vorbilder mit Vorliebe in der Geschichte des Altertums gesucht, aber seine Gestalten ebenfalls mit dem lodernden Feuer der erlebten eigenen Menschheit erfüllt, und doch, oder vielleicht besser gerade deshalb, welch fundamentaler Unterschied besteht zwischen beiden bei aller Gemeinsamkeit der Größe! Racines Schaffenszeit fällt in die gesättigte augusteische Glanzzeit des Absolutismus, in der sich selbst bezwingendes Heroentum und eine um die Macht ringende Politik nicht mehr der verklärte Gegenstand der Dramatisierung sein konnten, zumal für einen empfindsamen Dichter wie Racine. In seinen ersten



242. Titelblatt der Elzevirausgabe der Werke Racines vom Jahre 1678. I. Band.



243. Kupferstich zur „Phèdre" in der Ausgabe der Werke Racines vom Jahre 1680.

beiden Dramen, sich noch eng an Corneille in Sprache wie Gehalt anlehnenden Stücken, besonders im „Alexandre", ist noch ein unselbständiger Nachklang der älteren Auffassung zu verspüren; der eigentliche tragische Held, Taxile, wird in Konflikt zwischen Vaterlandspflicht und Liebe gebracht, aber er ist kein willensstarker Held mehr, dem Ehre und Vaterland über alles steht, sondern ein egoistischer Schwächling, den Liebe und Eifersucht blind machen. Damit nun hat Racine sein ureigenstes Gebiet beschritten, das er nicht wieder verlassen wird (von den beiden letzten überhaupt für sich stehenden Werken abgesehen): die Psychologie der Liebe. Wenn diese hier noch zum Teil in die mattschimmernde Farbe höfischer Galanterie getaucht ist, so bezeugen alle folgenden Tragödien eine grandiose Skala der Liebe als alles beherrschenden Leidenschaft. Im Mittelpunkt des nächsten Werkes, Andromaque, steht zwar die Tragik der Gatten- und Mutterliebe einer der edelsten antiken Gestalten, aber um sie brandet das Meer unantiker begehrender und unerwiderter Leidenschaftsliebe, in Pyrrhus, Orest, Hermione, deren Handeln wie Leiden lediglich von ihrer Liebe bestimmt wird. Durch die Feinheit der alle Schattierungen, Widersprüche, Stimmungen wiedergebenden Kunst, bedeutet dieses Stück einen erheblichen Fortschritt gegenüber den beiden ersten, aber auch der französischen Klassik überhaupt; die folgenden Werke bewegen sich auf der nun eingeschlagenen Bahn fort, nur noch weitere Schönheiten auch der Ausdruckskunst hervorzaubernd. Mit dieser dominierenden Zentralstellung der Liebe aber entfernt sich Racine völlig von der Antike, wirkt ganz modern, modern auch in der subtilen Anatomie der bis ans Pathologische streifenden Vibrierungen des menschlichen Herzens. Damit wird zugleich die etwa seit Beginn des Jahrhunderts einsetzende, durch die heroische Vorepoche zeitweise unterbrochene Feminisierung wieder aufgenommen; dank der Usurpation der Liebe werden die männlichen Helden der Racineschen Bühne vielfach weicher, weibischer, wie umgekehrt Corneilles Frauengestalten oft männlichen Typus annehmen. Aber andererseits bringt die ungemeine Einfühlungskraft und Feinfühligkeit Racines etwas auf die Bühne, was sie bisher nicht kannte: die Entwicklung eines Charakters, die trotz der stets streng beobachteten Zeiteinheit nicht unwahrscheinlich wirkt. Nero ist in „Britannicus" noch nicht der vollendete Blutdespot, als er die Bühne betritt; er wird es erst vor unseren Augen; Monime, die zarteste und edelste Gestalt, entwickelt sich vor uns in ihrem Zusammentreffen mit Mithridate zur mutigen, vornehm heldischen Jungfrau, Mithridate selbst

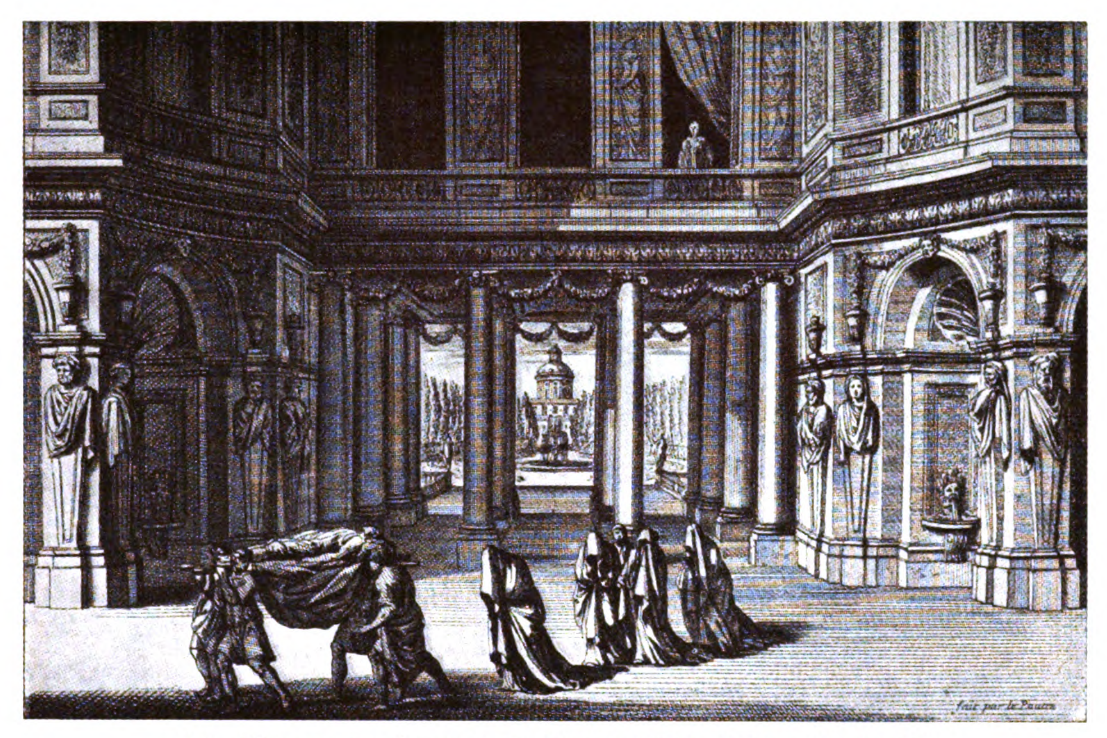
aus einem Machtungeheuer, vor dem der Orient zittert, zum leidenden Menschen. Hierin zumal ist Racine Corneille überlegen, daß er uns das Tragische, das Leidende im Menschen aufdeckt, während die Gestalten Corneilles dank ihrer außerordentlichen Willens- und Vernunftkraft leicht über ihren seelischen Schmerz hinwegzukommen, ihn kaum zu empfinden scheinen. Diese Kunst erfährt noch insofern, in seinen späteren Werken besonders, in denen das ethische Moment stärker betont wird, eine wirksame Steigerung, als Racines Persönlichkeiten sich voll bewußt ihrer Schwächen und Leiden sind, hierin Cartesianischen Geistes voll, und ihr von verschiedensten Gefühlen zerrissenes Herz vor uns bloßlegen. Selten krönt versöhnlicher, untragischer Ausgang ein Drama, wie z. B. „Iphigénie" und „Bérénice", in dem alles dramatische Leben gänzlich im Inneren hinter zarten Schleiern voll weicher Elegie verborgen bleibt. Zumeist aber erfüllt sich wie im griechischen Schicksalsdrama an Racines Gestalten das Verhängnis, dem sie nicht entrinnen können, aber nicht, weil ein unbegreifliches Fatum alle ihre Schicksalswege bestimmt, sondern weil sie ihre Leidenschaften trotz aller Anstrengungen zu überwältigen nicht imstande sind. Hierin sind sie die vollendeten Antipoden der Corneille-Descartesschen Menschen. Aber gerade in der Charakterisierung dieser von rasenden Leidenschaften zerfleischten, hin- und hergeschleuderten Persönlichkeiten hat Racine das Größte geleistet, in Gestalten wie Roxane („Bajazet"), Mithridate, dessen Tragik noch durch das Gefühl der Vereinsamung auch seinen Söhnen gegenüber fast übermenschlich gesteigert wird, in Phèdre und in Athalie, den beiden größten Frauengestalten auf dem Throne. Phèdre zumal mit dem pathologisch zugespitzten Motiv der sündigen Liebe zeigt uns das Höchste, was Racines Einfühlung aus den verschlungenen Irrgärten der Liebesleidenschaft an Tragik herausholen konnte. Gewiß erhält durch die fast restlose Beschränkung Racines auf dieses eine Gebiet sein Drama eine starke Abgrenzung, ja Einseitigkeit, aber innerhalb dieser Sphäre ist er Meister geblieben. Im übrigen beweisen die beiden biblischen Spätwerke (wie schon früher Persönlichkeiten wie etwa Agrippine in „Britannicus"), daß er recht wohl imstande war, auch ohne das Leitmotiv der Liebe Frauengestalten von tragischer Größe zu bilden.

Aber selbst in solchen aufgewühltesten und erschütternden Werken wie Phèdre erscheint die heißeste Leidenschaft stets hoheitsvoll gebändigt durch die selbst heikelsten Stoff adelnde Form. Damit berühren wir den Hauptgrund, der so oft das Mißverstehen oder die Ablehnung Racines bedingt hat, zugleich auch den wichtigsten Grund der engen Verwandtschaft Racines mit der griechischen Tragödie.

Den griechischen Tragikern, insbesondere Sophokles, hat er zunächst das Geheimnis abgelauscht, einen durch vorangehende Ereignisse völlig vorbereiteten, vor der Krisis unmittelbar stehenden Handlungsstoff als Vorwurf seiner dramatischen Bearbeitung zu wählen. Dadurch wird ihm das Einheitsgesetz zu einem Spiel, die klassische Einfachheit und Geradlinigkeit zu einem Genuß. Wie intensiv, ersieht man aus seinem Enthusiasmus für den Bérénice-Stoff, der ihm imponierte wegen „cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des anciens". Freilich erliegt seine nervös zarte Seele leicht, so hier, dem Zauber lyrischer Weichheit zu ungunsten der dramatischen Handlung; das dramatische Element wird hier so tief ins Allerheiligste der Seele zurückgedrängt, daß es auf der Bühne kaum noch sichtbar ist. Wo aber die dramatische Aktion aus der tatsächlich vorhandenen bis zur Selbstverbrennung glühenden Leidenschaft sich vor uns entwickelt, wird sie durch die vornehme, alles Exzessive zurückhaltende, jeden wilden Ausbruch bannende Sprache gedämpft, wie in einen feinen Schleier eingehüllt. Sie wird dadurch aristokratisch, hoffähig, in diametralem Gegensatz zu Shakespere, aber selbst die Griechen noch durch diese zeitlich bedingte Verfeinerung übertreffend. Diese Tendenz idealisierender



Racine, Gemälde eines unbekannten Meisters.
Langres, Museum.



244. Bühnenentwurf von J. Le Pautre (1618—1682). Kupferstich.

Zartheit, die Racines Werke auszeichnet, in Verbindung mit der überragenden Bedeutung des Liebesmotivs läßt freilich Stücke, die einen sattsam bekannten historischen Hintergrund haben, diesen und die in ihn gestellten Personen in einem abgeblaßten, durch das Prisma zeitgenössischer, subtil-weicher Auffassung gebrochenen Lichte erscheinen; was ist aus der in blutigsten, grellsten Farben schillernden Welt um Nero, Mithridates, Esther geworden! Und wiederum ist doch einzig dadurch, daß er diese verklungene Welt französierte und sie mit dem Leben seiner eigenen Welt erfüllte, möglich geworden, daß an Stelle einer blutlosen Nachbildung lebendige Menschen vor uns stehen, in ihren Leiden, Kämpfen und Leidenschaften nach klassischer Art ein gut Teil universaler Menschheit offenbarend, aber freilich — darüber darf man sich nicht täuschen — durch die enorme Übersteigerung ihrer Leiden, durch die absolute Leugnung jeder wirksamen Willenskraft ins barocke Übermaß verzerrt, dem Jansenismus nicht unähnlich, der daher in der größten Leistung solcher Anschauung, in „Phèdre", nicht ohne Berechtigung ein Erzeugnis seiner Welt erblickte. Und gewißlich hätte die distinguierte Welt um Ludwig XIV. Racines Werk mit dieser unverkennbaren Neigung zum Extrem ebenso abgelehnt wie etwa des genialen Puget „Milon", wenn nicht immer wieder der Stoff in einer ihr Empfinden schmeichelnden Gestalt bis zuletzt dargeboten worden wäre. Die erschütterndsten Begebnisse wie etwa des Britannicus' Vergiftung, Pyrrhus' Tötung, Bajazets Erdrosselung werden uns nur durch einen Bericht übermittelt; die realistisch-visuelle Darstellung des Grausigen wird uns erspart, aber dafür bietet uns des Dichters Sprachkunst wie in dem Botenbericht über die Totschleifung des Hippolytus in „Phèdre" ein Meisterstück lebendiger Darstellung in musikalisch-rhythmischer Bewegung, die im einzelnen durch kunstvolle Alliteration, euphonischen Gleichklang von Vokalen und ähnliche Mittel zu einem seltenen Genuß wird. Und dabei ist diese verfeinerte



245. Esther vor **Ahasver. Gemälde von A. Coypel. (1704) Paris, Louvre.**

Sprache selbst von einer erstaunlichen Schlichtheit und Natürlichkeit; sie schreitet nicht im Prunkgewande und dröhnenden Marsch Corneillescher Sentenzen und Antithesen, rhetorischer Fragen und emphatischer, effekthaschender Wiederholungen einher (von den ersten Stücken abgesehen), aber sie rauscht weich und schmiegsam, durchsichtig klar und einfach, voll harmonischer Musik an uns vorüber, und nur darin wieder bleibt selbst dieser klassischste Franzose ein Kind seiner Zeit, daß er sein auf die Liebe zugespitztes Werk mit dem unausrottbare Tradition gewordenen Schatz petrarkistischer Floskeln und Wendungen barock verziert. Die nicht seltenen Szenen von malerischer Wirkung endlich, wie z. B. die Schilderung von Junias nächtlicher Überführung in Neros Palast, erzielen neuartige lebhafte und bunte Effekte, die Corneilles marmorweiße und kühle Kunst noch nicht kannte — alles zusammengenommen eine Kunst, die farbiger, nüancenreicher, subtiler erscheint, aber zugleich stets durch die äußerste Einfachheit und Durchsichtigkeit, die größte Wirkungen zaubert, wohl die stolzeste Höhe des klassischen Zeitalters der Franzosen überhaupt bedeutend.

Um so unansehnlicher wirkt alles, was neben und nach ihm in tragischer Kunst geboten wird. Denn gerade das Geheimnis seiner Kunst, erschütternde Leidenschaft hinter den zarten Schleier vornehm gemessener Schönheit und Reinheit zu bergen, wurde für die Epigonen zum Verhängnis; die strenge Befolgung der ,,Regeln" eine Fessel, die zur sterilen Erstarrung führte. Für die subtile Kraft seiner Tragik aber bot die hilflose Übertreibung des Grausigen und Schrecklichen keinen Ersatz. Auch nicht eines der zahlreichen Werke der Pradon, Campistron, de la Fosse usw. verdient Erwähnung; die Tragödie des 17. Jahrhunderts endet glorreich mit Racine, der auch im folgenden 18. Jahrhundert keinen ebenbürtigen Nachfolger finden sollte.

Im übrigen aber erblüht auf weiten Gebieten der Literatur ein reiches wie eigenartiges Leben. Logische Klarheit, edle Vornehmheit, vernunftgetragene Gemessenheit bleiben jetzt die

Stilideale, nach denen alle Dichter und Schriftsteller des Grand Siècle mit mehr oder weniger Glück streben. Freilich fand die Glanzperiode schon von Anfang an ihren unnachsichtigen arbiter elegantiae, der das vielfach noch schlummernde ästhetische Gewissen seiner Zeit weckte, ihr die Augen öffnete über das was schön und was häßlich ist und der, selbst das ureigenste Stilideal seiner Zeit in sich tragend, unerbittlich und voll schärfster Verstandesklarheit Licht und Dunkel sonderte: Nicolas Boileau (1636—1711).

Seine literarische Tätigkeit, die relativ eng begrenzt ist, setzt etwa mit dem Beginn des Siècle de Louis XIV. ein, begleitet Molières, La Fontaines, Racines Lebenswerk, denen sie durch warme Verteidigung zum Siege verhilft, und endet mit dem anbrechenden neuen Jahrhundert. Seine wichtigsten Werke, Satiren, Episteln und sein „Art Poétique" deuten schon im Titel auf ihr Vorbild Horaz hin, aber den Dichter überwiegt bei weitem der Kritiker, der noch einmal machtvoll seine Stimme erhebt zu Gunsten der Alten, gegen deren Autorität Sturm gelaufen werden soll. Der rein poetische Anteil Boileaus darf dabei nicht unterschätzt werden. In seinem komischen Heldengedicht Le Lutrin (4 Gesänge 1672/4; 5 und 6 1681/3) zeigt er, wie man einen an sich unbedeutenden Gegenstand (der Kampf zweier Diener der Kirche aus Eifersucht um ein Chorpult) mit Witz und Geschmack ohne Langeweile behandeln kann, und in den Satiren blitzt uns manches frisch hingemalte Bildchen zeitgenössischer Sitte und Kultur entgegen, munter belebt durch schlagfertigen Dialog, hinter dem oft eine etwas trockene aber treffsichere Ironie hervorleuchtet. Horaz, dazu Juvenal und Régnier haben ihm häufig als Vorbilder gedient, aber der Abstand zu letzterem ist groß; niemals ist Boileau in die verwilderte Sphäre von dessen derb realistischer Satire hinabgestiegen, und in den Episteln hat er sich mehrfach neben enthusiastischen, nicht nur als niedere Schmeichelei aufzufassenden Hymnen auf die stolze Ära des Sonnenkönigs zu reiferer und vertiefter Gedankenpoesie aufgeschwungen, niemals dabei sein Ideal einer adlig vornehmen Kunst aus den Augen verlierend. Mit einem hochentwickelten aber eng begrenzten ästhetischen Sinn begabt, mutig und zugleich voll fanatischer Wahrheitsliebe, hat er dieses Ideal unermüdlich verteidigt und zugleich alle Kunst, die ihm gegensätzlich war, rücksichtslos angegriffen, nicht ohne dabei dank seiner gewissen Engherzigkeit ungerecht zu werden und übers Ziel zu schießen. Der „Art Poétique" (1674) ist die systematische, erweiterte und vertiefte Zusammenfassung aller seiner ästhetischen Lehren, denen er bis dahin vor allem in satirisch-polemischer Form in den Satiren, dazu in kleineren



246. P. Puget, Milon von Kroton, Paris, Louvre.



247. Nicolas Boileau. Kupferstich von P. Drevet nach dem Gemälde von H. Rigaud.

Abhandlungen wie dem „Dialogue sur les héros du roman" (1664), „Dissertation sur la Joconde" (1665) Ausdruck verlieh. Hier triumphiert nun auch in der Ästhetik die für das ganze Jahrhundert charakteristische, mit Malherbe einsetzende, ausgesprochen rationalistische, auf alte sokratisch-stoische Prinzipien zurückgehende Strömung, welche der ordnenden und klärenden Vernunft als Wesensmerkmal der menschlichen Gesamtnatur dominierenden Rang einräumt und die Begriffe raison, nature, vertu zu einer Einheit zusammenschweißt. Von diesem einmal gefaßten Standpunkt sind alle seine Lehren und damit im weiteren Sinne die französische Klassik überhaupt, deren Anwalt er ist, begreifbar: das Streben nach Einheit, Gesetzmäßigkeit, Allgemeinheit und die Überwindung des Individuell-Charakteristischen zu Gunsten des Typisch-Gesetzmäßigen; die Abkehr vom Lyrischen zu unpersönlicher Kunst, die bevorzugte Stellung des Menschen in ihr als des einzigen Trägers der Vernunft und damit verbunden die Bedeutung der Psychologie, endlich des verstandesmäßig poetischen Schaffens auf Kosten der ausgeschalteten Poesie.

Alles aber was diesem vernunftmäßig erfaßten Schönen widerspricht, was vernunftwidrig und absonderlich ist, was von der geraden, klaren und natürlichen Linie abweicht, wird verdammt. Daher denn Boileaus scharfe Polemik gegen den heroisch-galanten Roman mit seiner Verzerrung antiker Gestalten und Ereignisse, sowie seiner schwülstig-barocken Redeweise, gegen das zeitgenössische christliche Epos mit seiner mystischen, dem Verstande nicht zugänglichen Mythologie, gegen die üppig wuchernde unnatürliche Preziosität, aber auch andererseits gegen die Karikaturen erzeugende Burleske, gegen die süßliche Liebe der Quinaultschen Tragikomödie, wie auch gegen das allzu Derbe der Molièreschen Nurfarce. Und alle Kunst, die ihm das Universell-Menschliche als das einzige Wahre in einer getreuen zugleich aber idealisierenden Darstellung übermittelt — idealisierend, weil der Geist nicht die grobe Wiedergabe der oft häßlichen Wirklichkeit liebt — ist ihm willkommen, so etwa Molière in seinen von veredelter Komik getragenen Lustspielen, La Fontaine in seiner gefällige Heiterkeit auslösenden „Joconde", Racines schlichte und edle Tragik und immer wieder die Alten, von denen er aber beachtenswerterweise Gestalten wie Euripides und Seneca ausschließt. Doch daß die Überschätzung der Antike für ihn eine Begrenzung seines Prinzips des Absolutismus der Vernunft wurde, wie entsprechend für Descartes der christliche Dualismus, beweist u. a. die enthusiastische Parteinahme für die Beibehaltung der antiken Mythologie im Epos — eine Kette, an der noch Voltaire schwer zu schleppen hatte. Hierin berührt er sich zwar mit Ronsard, aber im übrigen erscheint ihm der allzu gefühlsmäßige Überschwang der Renaissancedichtung, die sich noch wahllos auch mit anderem, unedlerem Gut (wie den Dialekten, Handwerkssprache usw.) bereichert, als eine Trübung des Strebens nach Schönheit, und die Freude, mit der er Malherbe als den ersten verstandesmäßigen Bildner der Poesie begrüßt, enthüllt die eigene innere Verwandtschaft zu jenem, die noch in helleres Licht gesetzt wird durch die hohe Bedeutung, die auch er der künstlerischen Arbeit, dem sorgsamen und mühevollen Feilen und Glätten beimißt.

A Paris Lundi

[redacted]

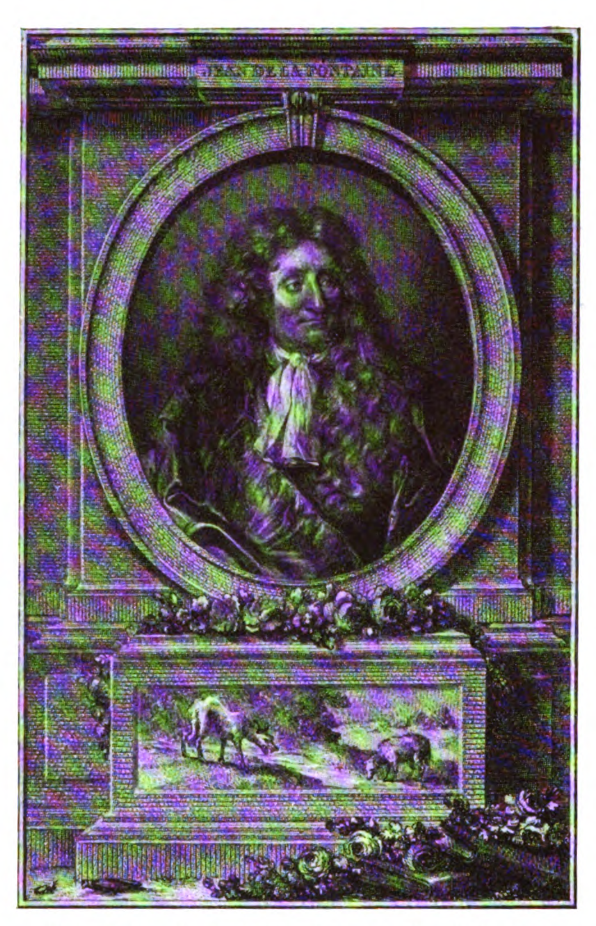
Monsieur Racine est presentement tout occupé a finir sa piece qui sera vraisemblablement achevée cette semaine. Il vous prie donc Monsieur

248. Beginn eines eigenhändigen Briefes von Boileau.

Aber Boileaus Ästhetik ist viel umfassender und tiefgründiger als Malherbes auf Sprachreinigung sich beschränkende Lehren; sie ist das bedeutendste theoretische Denkmal der französischen Klassik, in dem sich der esprit géometrique seines Jahrhunderts verkörpert. Ihr Verdienst bleibt es, den Ewigkeitswert der Großen dieser Periode erkannt und verteidigt zu haben gegenüber den Minderwertigen; ihr Nachteil, das ästhetische Ideal eingeengt und deshalb nicht verstanden zu haben, daß neben dieser hoheitsvollen aber leicht zu steriler Erstarrung führenden Kunst eine andere Recht auf Förderung hatte, in der die Phantasie, die malerische Lebendigkeit, die unsymmetrische, flüssige Beweglichkeit schöne Wirkungen hervorzauberte. Diese Kunst erhebt ihr Haupt bereits in dem vierten großen Klassiker der Zeit: in La Fontaine (1621—1695).

La Fontaine ist gleich Molière Repräsentant der gallischen Strömung. Aber er ist aus weicherem Holz geschnitzt als jener; niemals hat er sich die schwere tragische Auffassung der Welt angeeignet, die durch jenes Stücke nicht nur einmal trübe hindurchschimmert. Er ist zeitlebens ein großes Kind geblieben, der mit allem gespielt hat, außer seiner Kunst. Aber ein liebenswürdiges Kind, dem man nie böse sein konnte, und dessen ausgesprochener Egoismus immer wieder durch die entwaffnende Naivität einen versöhnlichen Anstrich erhält. Immer von neuem fand er so auch Gönner und Freunde, die ihn bei sich aufnahmen, und denen er die Treue hielt, selbst wenn sie wie der Minister Fouquet durch königliche Ungnade von ihrer Höhe in jähe Tiefe hinabgestürzt wurden, aber dem Hofe des Sonnenkönigs blieb er im ganzen fern. Eine kontemplative, träumerische Natur, genoß er in vollen Zügen alles was ihm Kunst und Natur an Gütern boten; ein bequemer Epikureer voll antiker naiver Sinnenfreudigkeit, führte er ein Leben für sich, unbekümmert um all den heroischen Glanz, den funkelnden Ruhm, der von Versailles ausstrahlte. Und die gleiche sorglose und genießerische, eigene Wege gehende und durch keinerlei Gesetze oder Regeln gehemmte Entwicklung charakterisiert seine Dichtkunst. Ehe er sich aber zu seiner wahren Originalität, seinem unvergleichlichen Fabelwerk hindurchfindet, hat er überall einmal genippt und sich in allen möglichen Versuchen abgeschliffen. Von diesen Jugendwerken sind außer dem dramatischen Erstlingswerk, einer Bearbeitung des Terenzschen „Eunuch" (1654) beachtenswert das Fragment „Songe de Vaux", eine schwelgende Verherrlichung des Prunksitzes seines Gönners Fouquet (1658 begonnen); sein episches Idyll „Vénus et Adonis" (1657), nach Ovid und des Italieners Marini preziöser „Adoné"; dann die reizvolle Versprosa-Erzählung „Voyage en Limousin" (1663), die ebenfalls in der Mischung von Vers und Prosa verfaßten „Amours de Psyché et de Cupidon" (1669), eine köstliche moderne Bearbeitung des alten Apuleius-Märchens, wichtig noch als Denkmal seiner Freundschaft mit Racine, Boileau, Molière (oder vielleicht besser Chapelle) endlich noch die seit 1665 beginnenden „Contes et Nouvelles" (2. Band 1665, 3. 1671, 4. 1674, 5. 1691).

In all diesen Dichtungen, neben denen noch eine ganze Reihe kleinerer einhergehen, verspürt man noch das tastende Suchen nach dem Ideal, das seiner Veranlagung wirklich entsprach. Alles was ins Gekünstelte, Gezierte, auch ins Heroische, allegorisch Feierliche hinüberläuft, wirkt in seiner Hand unnatürlich, leicht unpoetisch; aber jedesmal wenn sich seinem dichterischen Epikureertum Gelegenheit bietet, das was seine schönheitsdürstende Seele liebt, zu besingen, entströmen seiner Feder Verse und Prosabeschreibungen von bezaubernder Anmut. Die starke Sensualität, die ihn bindet, entlädt sich in malerischen wollüstigen Bildern bereits im „Songe de Vaux", dann auch in „Psyché", aber alles Derbe und Rohe ist vermieden; grelle Farben



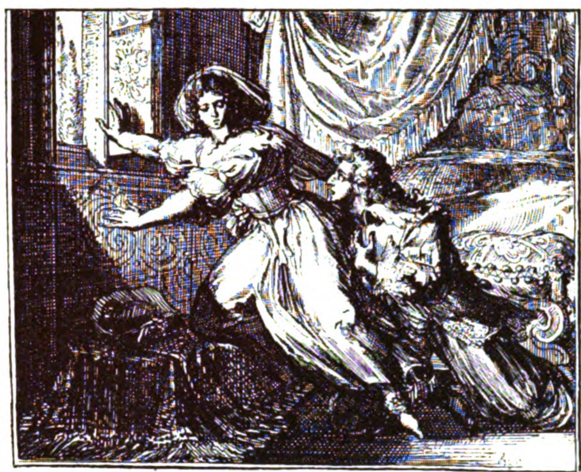
249. Jean de La Fontaine. Kupferstich von E. J. Desrochers nach dem Gemälde von H. Rigaud.

sind durch zarte Schleier gedämpft, und eine „douce mélancholie“, eine schmelzende, weiche Empfindsamkeit, die sich oft resigniert zu der genießenden Lebensfreude gesellt, kündet bereits hier La Fontaine als einen Neuerer auf Bahnen an, die direkt ins 18. Jahrhundert führen. Und aus dem köstlichen „Voyage en Limousin“, diesen nach dem kleinen Meisterwerk Chapelles et Bachaumonts künstlerisch geformten Briefen an seine Frau, dringen Töne hervor, die man im 17. Jahrhundert sonst höchstens einmal sporadisch in der intimen (Brief-)Literatur findet: eine überquellende Freude an der Schönheit der Landschaft, deren Feinheiten und zarteste Stimmungen er mit ebenso sicheren Strichen zu zeichnen versteht, wie die künstlerischen Genüsse, die ihm Schloß und Park boten. Überall aber lugt die Freude an Witz und Scherz schalkhaft oder ironisch hindurch, und das alte gallische Lachen schafft sich in einem Feuerwerk von Anekdoten, frivolen Zweideutigkeiten und komischen Bemerkungen Luft. Diese schon hier deutliche Lust am Fabulieren, der eigene Genuß am Erzählen pikanter Erlebnisse hat ihn dann direkt in das Reich der Erzählungskunst geführt, die zahlreichen Contes und Nouvelles bilden den Niederschlag dieser Neigung. Originell ist dabei La Fontaine ebensowenig wie Molière; er schöpft aus dem reichen Schatz der ihm bekannten Schwank- und Novellenliteratur, aus Boccaccio, Ariost und Aretino, aus Rabelais, Desperiers, dem Heptameron ebensogut wie aus Petronius und Apuleius, aber er modelt diese bereits vorliegenden Motive um, einmal, indem er sie in die Form feingeschliffener und zugleich leichtflüssiger freier Rhythmen (8, 10, 12-S.), in buntem Wirbel gießt, und andererseits mit einer raffinierten Geschicklichkeit die meist anstößigen Stoffe für die vornehme Welt, der sie zugedacht sind, zurechtstutzt. Dadurch erreicht er gewiß, daß alles Derbe und Grobsinnliche mit einer formalen Anstandshülle bedeckt erscheint, aber diesem halben Gewinn steht der erhebliche Verlust von jeder ursprünglichen Frische gegenüber, der vielfach noch das Beste an dem gauloisen Fond war. Es ist geschmeidige aber kühl lassende Kost, deren besondere Beliebtheit im folgenden Zeitalter des Rokoko schlagend dartut, wie sehr La Fontaine auch hier bereits der kommenden Zeit Wegweiser gewesen ist.

In seinen Fabeln endlich (1. Sammlung 1668, letzte 1694) hat er uns das Beste seiner Kunst geschenkt. Auch hier hat er etwas Neues und Einzigartiges geschaffen, abermals aus altem, uraltem bekannten Erzählungsstoff, dem Schatze der griechischen und lateinischen Fabulisten bis herauf zu Isaac Nevelets umfassender Sammlung Mythologia aethiopica (1610.

1660), und den indischen Quellen, die ihm durch die französische Übersetzung des indischen Fabelbuchs, des „Livre des Lumières" (1644) zugänglich gemacht waren. Es war ein Wagnis, in dem Descartesschen Zeitalter, das die seelenlose Tierwelt im ganzen mißachtete, diese vor seinen Zeitgenossen erstehen zu lassen, aber das Wagnis gelang. Denn diese mit seltener Einfühlung und Liebe gezeichnete Tierwelt ist ja nur ein Bild der großen „Comédie humaine", die in ihren Kämpfen und Leiden, Schwächen und Neigungen, also in ihrer allgemeinen Psychologie uns vorgeführt wird, so wie es das klassische Theater mutatis mutandis tat. Sein streng anthropozentrisch gerichtetes Zeitalter kam also hier auf seine Kosten: es sah sich selbst gespiegelt in seinen wesentlichsten universellen Zügen, als Teil der Gesamtmenschheit, in deren zahlreichen Typen. Und diese Spiegelung vollzog sich in einer Gestalt, die sein hochentwickeltes Formgefühl befriedigen mußte: in einer subtilen, jede einzelne Schattierung wiedergebenden, dabei kristallreinen, logisch klaren Sprache voll köstlicher Stileigenheiten und syntaktischer Finessen, die den geringsten Stimmungswandel nachempfinden lassen, in der ihm besonders zusagenden, diese Stimmungsnüancen noch unterstreichenden Rhythmik der „vers libres". Und von dieser Seite aus betrachtet, erscheint der sonst so bequeme und nachlässige Dichter in einem anderen Lichte: er hat nachgewiesenermaßen mit unendlicher Mühe und Sorgfalt seine Verse gefeilt und gebessert, um sie auf diese Höhe zu bringen, als ein echter Künstler, der sein Schönheitsideal in sich trug und dieses zu verwirklichen trachtete genau so wie Boileau, Racine, Molière, die seine besten Freunde waren. Aber wenn er auch deshalb als der vierte im Bunde der besten klassischen Kunst erscheint, so nimmt er doch in mehrfacher, teilweise schon charakterisierter Hinsicht, eine Sonderstellung ein. Wohl baut er vor uns eine objektiv erfaßte Welt auf, wohl strebt er mit schönstem Erfolge nach dem klassischen Ideal, der kräftigen harmonischen Wirkung durch einfache Mittel, aber seine Gestalten sind keine abgeblaßten Schemen, sondern mit feinen und scharfen, ihre Haltung, ihre äußere Form knapp aber getreu abzeichnenden Zügen gesehene Individuen, und in alle ursprüngliche Darstellung mischt er ungeniert, heiter oder ironisch, spitzbübisch oder resigniert lächelnd, seine persönliche Meinung, die hier in der Fabel noch ihre besondere Eigenform in der Moral erhält, einer Moral, die sich wieder ähnlich wie bei Molière, aber nur um einen ganzen Ton leichter und behaglicher mit dem Leben abfindet, wenn sie auch mit zunehmendem Alter skeptisch überlegen und dann öfters einmal bitter wird. Er erscheint somit als der einzige große Lyriker dieses wesentlich unlyrischen Zeit-

S RICHARD MINUTOLO.



RICHARD
MINUTOLO

Nouvelle tirée de Bocace.

C'EST de tout temps qu'à Naples on a vû
Régner l'amour & la galanterie.
De beaux objets cet Etat eſt pourvû,
Mieux que pas un qui ſoit en Italie.
Femmes y ſont qui font venir l'envie
D'etre amoureux quand on ne voudroit pas.
Une

250. Eine Seite der „Contes" La Fontaines. Antwerpen 1685.

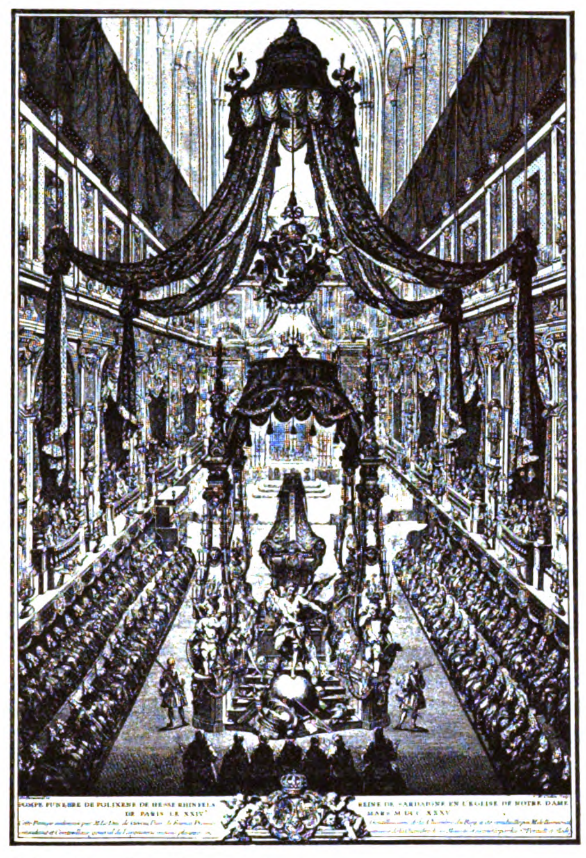


251. Der Affe und der Leopard. Aus der von J. B. Oudry illustrierten Prachtausgabe der Fabeln Lafontaines vom Jahre 1755.

alters, aber ein Lyriker, bei dem das verstandesmäßige, nachdenklich betrachtende Element das spontan aufquellende Gefühlsmäßige ebenso überragt wie im 18. Jahrhundert. Und diesem, dem Rokoko-Zeitalter, steht er schon nahe durch die spielerische Leichtigkeit, mit der er im ganzen die lastende Erdenschwere von sich streift, durch den genießenden Epikureismus seiner Weltanschauung. Er ist Klassiker dank dem heiligen Ernst, der vorbildlichen Sorgfalt, mit der er sein Dichtwerk zur künstlerischen Höhe gestaltet, aber in der bewußten Auflockerung aller Formen, die in der Vorliebe für die „vers libres" sowie für die gefällige Versprosa-Mischung zum Ausdruck gelangt, steht dieses bereits an der Schwelle der neuen Zeit, der das freie, regellose Spiel der Kräfte ihren Eigenton verliehen hat.

Diesen vier großen Dichtern, die wegen ihrer überragenden Bedeutung eine gesonderte Behandlung beanspruchen, steht die übrige Literatur der klassischen Zeit nicht ebenbürtig gegenüber. Dabei ist in dem Gesamtbild ein Zug beachtenswert: in diesem absolutistischen Zeitalter treten gewisse neue Gattungen der Literatur, die man vorher anzubauen begonnen hatte, schärfer hervor, quantitativ, weil sie der bestimmten geistigen Eigenart dieser Zeitepoche besonders entsprechen; qualitativ, weil auch in diesen Gattungen das allgemeine Streben nach klassischer Stilvornehmheit sie auf ein hohes Niveau erhob. Das reiche gesellschaftliche Leben, das jetzt aufblüht wie nie zuvor, spiegelt sich buntfarbig in der interessanten, kulturelle Einblicke gewährenden Epistolarliteratur; die anthropozentrischen und rationalistischen Neigungen der Zeit, die im Menschen als Träger der Vernunft die Krone der Schöpfung erblickt, lassen die Memoirenliteratur weiter entwickeln; die seit Montaigne wirksame Tendenz zur besinnlichen Selbstbetrachtung und darüber hinaus zur Abstrahierung allgemeiner, moralisch-ethischer Wahrheiten zeitigt philosophierende Traktate wie die „Maximes" La Rochefoucaulds und La Bruyères „Caractères". Die enge Bindung zwischen Staat bzw. Königtum und Kirche und die wenigstens äußere Stärkung des Katholizismus endlich zaubert eine Blüteperiode geistlicher Eloquenz hervor. Diese zumal in ihren verschiedenen Ausstrahlungen ist ein besonders charakteristisches Merkmal dieses glanzvollen, einheitlichen Absolutismus. Ihre hervorragendste Gestalt ist Bossuet (1627—1704), der erst in Metz, dann in der beginnenden Blütezeit des Siècle de Louis XIV in Paris predigte (1660—1669), 1670—1679 als Erzieher des Dauphin wirkte und 1681 zum Bischof von Meaux ernannt wurde.

Sein literar-theologisches Lebenswerk ist sehr umfangreich; überall tritt seine Persönlichkeit kraftvoll hervor als die des großen gläubigen Anwaltes der katholischen Kirche und zugleich seines Königs, der ihm



252. Prunkvolles Leichenbegängnis in der Kirche Notre Dame zu Paris im Jahre 1735.



253. Bossuet Gemälde von H. Rigaud (1659—1743). Paris, Louvre.

den Staat repräsentiert. In dieser Eigenschaft hat er in dem uralten, in den 70er Jahren durch den Streit um die sogenannten Reale, d. h. um das Recht des Königs, die Einkünfte von vakanten Bistümern einzuziehen, neuaufflammenden Kampf um die Herrschaft zwischen König und Papst Partei für den König genommen, und durch Redaktion von vier wichtigen Artikeln (1681/2) die Freiheit der gallikanischen Kirche, ja sogar den Vorrang eines allgemeinen Konzils über päpstliche Entscheidungen verteidigt (dazu eine spätere Rechtfertigungsschrift „Défense de l'Église gallicane" 1682). Die offenkundige, von innerer Überzeugung getragene Tendenz zur katholisch-französischen Einheit, wie sie Ludwigs XIV. Staat bot, ließ ihn auch gegen entgegengesetzte Richtungen energisch Stellung nehmen. So bekämpfte er den Protestantismus in mehreren Abhandlungen (besonders der „Histoire des variations des Églises protestantes" 1688), zugleich in der Hoffnung, diesen womöglich in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche zurückzuführen. Noch heftiger fast stritt er gegen Strömungen, die die fest fundierte katholische Religion im Innern irgendwie heftig bedrohten; daher sein Mißtrauen gegenüber den von Descartes weiterführenden philosophischen Bestrebungen, den Glauben mit der Vernunft in einem halb mystischen halb rationalistischen System zu vereinen, wie sie in Malebranches „Recherche de la vérité" (1674/5) ihren vollendetsten Ausdruck fanden; daher sein erbitterter Kampf gegen den durch den Spanier Molina inaugurierten Quietismus, der in Frankreich in den Kreisen der Mme Guyon erhebliche Anhängerschaft, darunter Fénélon, gefunden hatte. Bossuets von Autoritätsglauben durchdrungener Geist erkannte sofort, daß diese religiöse Strömung, mit ihrem mystischen Taumel der Gottergebung, der Möglichkeit, in den Zustand der seligen Vollkommenheit durch Kontemplation zu gelangen, zu einer vollständigen Auflösung aller kirchlichen Disziplin, zu einem schrankenlosen Subjektivismus voll verderblicher Folgen führen konnte. In diesem Kampf erwies er sich als ein ebenso rücksichtsloser Streiter gegen seine Gegner, insbesondere Fénélon, wie später auch



254. Karikatur auf Bossuet, veröffentlicht in Holland im Jahre 1691.
(Nach Lanson.)

gegen die Jansenisten. Alle seine zahlreichen Schriften aber, mag er nun polemisch gegen Widersacher vorgehen, oder für den Dauphin politische Erziehungsregeln aus der Bibel ebensogut wie aus Hobbes formulieren („Politique tirée de l'Écriture Sainte" 1709), stellen im großen und ganzen die gleiche Glorifikation des eng verankerten göttlichen wie irdischen Absolutismus dar. Sein ebenfalls für den Dauphin bestimmter „Discours sur l'histoire universelle" (1681) erinnert in der Form einer historischen Darstellung, die bei Adam beginnt und bei Karl d. Gr. endet, an das Mittelalter; auch die diesem ersten Teil folgenden beiden Abteilungen, eine Geschichte der christlichen Religion und eine „Révolution des empires", mit dem alles beherrschenden Zentralgedanken von der göttlichen Vorsehung, die das Schicksal der Weltreiche lenkt, verstärken diesen Eindruck. Ansätze einer pragmatischen Geschichtschreibung, ja einer Geschichtsphilosophie liegen vor, aber die absolute Bevorzugung der Juden auf Kosten anderer orientalischer Völker von hoher Kultur, und der immer wiederkehrende Zentralgedanke, daß alle Weltgeschichte letzten Endes von Gott irgendwie in Hinblick auf die christliche Religion und ihre Träger gestaltet werde, machen das Werk mit zu einem der charakteristischsten Dokumente seines so eng umgrenzten Zeitalters, zu dessen rein kirchenpolitischer Einstellung seine Fortsetzung des 18. Jahrhunderts, Voltaires „Essai sur les Mœurs et l'esprit des nations" mit seiner breiten kulturhistorischen Fundierung den Gegensatz zwischen den beiden Jahrhunderten blitzartig beleuchtet. Aber soviel Anstoß Voltaire auch an seines Vorgängers Ideengehalt nehmen mußte, so hat ihm doch dessen klare und reizvolle Sprache imponiert. Und deshalb zumal, als Künstler des Wortes, verdient der Theologe Bossuet und seine Mitgefährten einen Ehrenplatz in der Literaturgeschichte. Dem klassischen Ideal sachlich ruhiger Schlichtheit und logischer Klarheit kommt er am nächsten in objektiv berichten wollenden Werken wie dem „Discours"; lebendiger, farbiger und packender sind die auf großen rednerischen Effekt hin angelegten „Sermons" und „Oraisons funèbres". Der Prediger erscheint dabei überall, auch in dieser Gattung der Trauerreden, die jetzt eine Blütezeit erlebt. Die innere schmerzvolle Herzensbewegung, die in ihm der Tod ihm nahestehender großer Persönlichkeiten hervorruft, durchtränkt seine Worte mit leidvoll zitternder Erregung; aber andererseits diktiert ihm die spontane und rasch dahinfließende, Gedanken an Gedanken reihende logische Betrachtung und damit verbunden der Wunsch, seine Zuhörer unaufhörlich in diesem Spiel des Geistes zu fesseln, die homogenen Stilmittel in überquellender Fülle ein. In einem nimmer ermüdenden Wirbel von klärenden Antithesen und Parallelen, erinnerungschärfenden Wiederholungen, rhetorischen Fragen und Antworten, emphatisch gesteigerten Ausrufen und Aufmerksamkeit heischenden Anreden, dabei stets in malerischen Bildern, nie in toten, abstrakten Vorstellungen redend, in reichen, mathematisch sich ordnenden Rhythmen, reißt er seine Hörer mit sich fort. Es ist eine vom esprit géométrique getragene Kunst, die immer auf Würde und Prunk, auf große malerische Wirkungen eingestellt ist, voll Bewegtheit, Ornamentierung und theatralischen Schwunges, wie die Gemälde Le Bruns.

Die Zahl der Kanzelredner neben Bossuet ist bedeutend, bedeutend auch die künstlerische Höhe ihrer Beredsamkeit und reizvoll die Verschiedenheit der einzelnen Temperamente. Bossuets Ruhm als Kanzelredner übertraf noch der Jesuitenpater Bourdaloue (1632—1704). Seine „Sermons" realisieren am ehesten das reine klassische Ideal; die von tiefem sittlichen Ernst und hohem Ethos getragenen Predigten erleuchtet von Anfang bis zu Ende die logisch ordnende, klar und sorgfältig disponierende, scharf formulierende Vernunft; mit völligem Verzicht auf rhetorische Mätzchen oder oratorisches Pathos, immer nur mit der überzeugenden Macht des Intellekts übt er eindringlichste Wirkung aus, die Aufmerksamkeit der Hörer durch

feine psychologische Analyse erweckend, die sich oft zur Porträtkunst erhebt. Dagegen haftet den weicheren, geschmeidigeren und eleganten, aber nicht allzu tief gehenden „Oraisons Funèbres“ wie Predigten Esprit Fléchiers (1632—1710) noch immer ein wenig von seiner einstigen ausgesprochenen Vorliebe für die Preziosität an, von der indes seine, interessante Aufschlüsse über das Provinzleben seiner Zeit vermittelnden, mit der ganzen Überlegenheit des geistvollen Salonabbé verfaßten Berichte über die „Grands Jours d'Auvergne“ nichts mehr verspüren lassen.



255. Mme de Sévigné. Gemälde von R. Nanteuil. Paris, Musée Carnavalet.

Die weitgehende Freude an der psychologischen Erfassung des Menschen mit der Neigung zur Porträtierung tritt noch stärker in der zugleich mannigfache Einblicke in die politischen und historischen Ereignisse gewährenden Memoirenliteratur hervor, die jetzt zur großen Mode wird. Neben den Memoiren Bussy-Rabutins (1618—1693), dessen zeitgenössische Skandalgeschichten erzählendes Buch „Histoire amoureuse des Gaules“ (1665) unliebsames Aufsehen erregte, und den viel gelesenen, mehr anekdotenhaften Charakter tragenden, fesselnd geschriebenen „Historiettes“ Tallemants des Réaux, verdienen besonders die Memoiren des Kardinals Retz rühmend hervorgehoben zu werden, der als Todfeind Richelieus und Mazarins, Hauptführer der Fronde, nach einem bewegten Leben von Ludwig XIV. kalt gestellt wurde. Die Memoiren dieses ungemein energischen, zielbewußten und klugen Mannes spiegeln in Gestalt wie Gehalt die wilde, unruhige Vergangenheit wider, deren letzter und interessantester Vertreter er ist. Seine tiefbohrende, in den zahllosen politischen Intrigen gestählte Kenntnis der menschlichen Psyche läßt ihn die vielverschlungenen Irrwege und Beweggründe menschlicher Handlungen mit unfehlbarer Sicherheit entwirren, aber die gewaltige Leidenschaft, dazu maßlose Ruhmsucht, hindert ihn an einer stets objektiven, sich über alle Dinge stellenden Betrachtung. Seine rein psychologische Porträtierung stempelt ihn zum Geistesverwandten der großen Klassiker, aber seine ungebändigte mit syntaktischen Freiheiten und wuchtenden Perioden arbeitende Darstellungskunst, die gern durch scheinbar lichtspendende Einräumungssätze die Schatten verstärkt, weist noch auf die klassische Vorperiode, in der er wurzelt.

Beleuchten die Memoiren den Makrokosmos, so die Briefliteratur den Mikrokosmos des zeitgenössischen mondänen Lebens. Sie bildet die wichtigste Einbruchsstelle in die chinesische Mauer, mit der im übrigen die persönliche Gefühls- und Gedankenwelt des klassischen Zeitalters umschlossen ist. Aber selbst diese intimste literarische Gattung steht wesentlich im Zeichen der rationalistischen Ästhetik ihrer Zeit; spontane aus der innersten Herzenskammer aufquellende Gedanken und Empfindungen werden maßvoll gebändigt oder zu allgemeinen moralischen Reflexionen abgeblaßt. Der mehr oder minder heimliche Wunsch, diese Briefe später im Druck zu veröffentlichen, der sich z. B. für Bussy-Rabutin nachweisen läßt, hat erst recht auf die Stilisierung und überlegte Abfassung mitgewirkt. Bussys Korrespondenz zusammen mit vielen von ihm gesammelten Schreiben seines ausgedehnten Bekanntenkreises gewähren interessante Einblicke in die Welt des so lange unbarmherzig von Ludwig Verbannten. Er ist gleich groß in der Kunst galanter Liebenswürdigkeit und zarter Schmeichelei wie in der Geschicklichkeit, das ihm auferlegte harte Geschick mit resignierter Würde zu tragen.

Lebendiger und wärmer als sein knapper, gefeilter Stil ist die Schreibweise seiner Kusine, der Mme de Sévigné. Im Vordergrunde ihrer umfangreichen Korrespondenz steht der Briefwechsel mit ihrer zärtlich geliebten Tochter Françoise, die nach ihrer Verheiratung mit dem Grafen Grignan in der Provence residierte. Ihr hat sie während 26 Jahren (1669—95) alles mitgeteilt, was sie in Paris oder auf ihrem Landsitz in der Bretagne erlebte. Mit einer erfreulichen Natürlichkeit und Frische, Offenheit und voll Geschmack


256. Mme de Maintenon. Gemälde von N. Mignard.

zugleich verfaßt, übermitteln diese Briefe wohl das unmittelbarste Bild der zeitgenössischen Gesellschaft, so wie diese sich in der Seele einer weder allzu tiefen noch empfindsamen, aber klugen und für alles interessierten Frau spiegelte. Kaleidoskopartig ziehen die Bilder an uns vorüber: Sorge um den Haushalt, die Familie, Hof- und Personalgeschichten und Anekdoten mit manchem Klatsch, der nachhaltige Eindruck besonders schwerwiegender Ereignisse wie der Tod Turennes, daneben Plaudereien über Mode und Küchengeheimnisse, fesselnde Berichte über ihre Reisen, mit oft düsteren Einblicken hinter die Kulissen des gleißenden „Siècle de Louis XIV", und viel, viel literarische Nachrichten, die uns ihre geistige Regsamkeit und Belesenheit offenbaren. Alles dies wird zwanglos und frisch darauf los erzählt, aber stets in der vornehmen, geschliffenen Form, oft vermischt mit Reflexionen, die gern durch jüngste Buchlektüre ausgelöst werden, und immer von neuem durchtränkt mit rührenden Äußerungen ihrer mütterlichen Liebe. Es bleibt unbestritten, daß sie eine vorwiegend intellektuelle Natur ist, aber andererseits wohnt in ihr eine naive, ursprüngliche Sensibilität, die ihren wärmsten Ausdruck in dieser unendlichen Liebe zur Tochter findet. Hierbei durchbricht das rein Menschliche alle Schranken der sonst stets objektiv gehaltenen Sprache und läßt, freilich auch da wieder gebrochen durch das Prisma der Reflexion, und nicht in grell ausbrechendem Lyrismus, alle Schwingungen der Seele nachempfinden. — In der übrigens reichhaltigen Briefliteratur ist besonders die Korrespondenz der Mme de Maintenon bemerkenswert, in der sich die tiefe Frömmigkeit wie glänzende Erziehungsgabe dieser bedeutenden, in ihrem Denken aber relativ begrenzten Gattin des alternden Königs widerspiegeln.

In zwei etwa ein Vierteljahrhundert auseinanderliegenden Werken gewinnt endlich die überall sich breitmachende Neigung zur psychologischen Analyse und philosophierenden Reflexion über das Wesen des Menschen konzentrierte Form, in La Rochefoucaulds „Maximes" (1665) und La Bruyères „Caractères" (1688). Des Herzogs François de la Rochefoucauld Werk ist das wohl exquisiteste schriftliche Zeugnis der Salonliteratur, der eigenartigste Niederschlag des geistigen Spieles, eigene Lebenserfahrungen und Beobachtungen in sentenziöse Form zu fassen, wie es besonders im Salon der hochgebildeten Mme de Sablé gepflegt wurde; La Bruyères Werk dagegen erscheint mehr als die letzte Blüte der parallellaufenden Vorliebe der Gesellschaft, ihre eigenen Porträts literarisch festzuhalten, von der neben zahlreichen Beispielen in den Memoiren wie Romanen der Zeit besonders die Sammlung Porträts der Mlle de Montpensier (1659) Zeugnis ablegt. Auch La Rochefoucauld gehört wesentlich noch der ersten Vorperiode an; seine „Mémoires" enthalten, gleich denen des Kardinals Retz, die Geschichte der Fronde, aber sie sind erheblich verschieden von jenen im Ton wie nach Auffassung. Retz bleibt in allem, nicht zum wenigsten der Schreibweise, der kraftvolle, leidenschaftlich bewegte Revolutionär; La Rochefoucauld hat die Waffen vor der nicht mehr zu erschütternden Macht des Absolutismus schließlich gestreckt, sich resigniert-stolz mit der Rolle des überlegenen, melancholisch-bitteren Aristokraten der Geburt und des Geistes abgefunden und im



257. F. de la Rochefoucauld. Kupferstich von B. Moncornet.

Verkehr mit den hochkultivierten Salonkreisen um 1660 seinen Stil zu der Reinheit und Schärfe emporgebildet, die seine „Maximes" zu einem der ersten klassischen Literaturdenkmäler stempeln. Und während Retz darauf bedacht ist, seine eigene Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen, nimmt La Rochefoucauld schon in seinen Memoiren die kühle Haltung des objektiven Beobachters an; in den „Maximes" sind seine eigenen reichen Erfahrungen, die er freilich im ganzen in dem abgegrenzten aristokratischen Milieu gewonnen hatte, zu Axiomen von allgemeiner Bedeutung erweitert, niedergelegt. In ihrem pessimistischen Gesamtcharakter reihen sie sich vorzüglich in die übrigen klassischen Werke der Zeit ein; im einzelnen schlagen sie aber auch bereits neue Bahnen ein. Der Corneille-Descartessche Stoizismus ist hier ebenso überwunden wie bei Racine und Pascal; im Gegenteil weist La Rochefoucauld an zahllosen Beispielen nach, wie die Triebfeder aller menschlichen Handlungen die Leidenschaften sind, die über die Raison triumphieren. Unerbittlich reißt er der Menschheit die Maske vom Gesicht und zeigt, wie selbst die scheinbar edelsten Neigungen und Eigenschaften irgendwie von dem alles beherrschenden Egoismus bedingt sind. Er wird deshalb nicht zum weltverbessernden Moralisten; er bleibt amoralischer Skeptiker, der die letzten Motive der menschlichen Handlungen kalt auf dem Seziertisch ausbreitet. Wenn er aber einmal ausnahmsweise von seiner objektiven Darstellungsweise abgeht und nach Gründen sucht, so blitzen plötzlich Gedanken auf, die neuartig wirken: er weist nach, wie die menschliche Psyche, der menschliche Wille wesentlich durch seine physische Natur gelenkt wird. Hier öffnet sich die Pforte der deterministisch-materialistischen Weltanschauung, die ins 18. Jahrhundert hinüber und weiter führt, und zugleich rundet sich damit das Bild des Epikureismus ab, das uns seine Feder in den zahllosen Skizzen der ewig egoistischen, nach Freude und Genuß gierenden Menschheit gezeichnet hat.

La Rochefoucaulds „Maximes", zu denen, außer allem persönlichen Erleben, sich literarische Fäden, besonders von Montaigne her, spannen, sind das erste Denkmal einer Weltanschauung, auf das man immer wieder zurückgegriffen hat; eine gerade Linie läßt sich von hier aus über Bayle, Helvetius, Schopenhauer zu Maupassant ziehen. Daß diese Nachwirkung so bedeutend war, lag nicht zum wenigsten an der meisterhaften, wahrhaft klassischen Form. Ein Vergleich zwischen Montaigne und ihm zeigt lichtvoll den Weg, den die französische Sprache in diesem Zeitraum durchlaufen hat. An Stelle der lyrisch bewegten, gelehrten und in sich verschlungenen Sprache des Verfassers der Essays haben wir hier eine sorgfältig gereinigte, ungemein präzise, die Gedanken sofort haarscharf erhellende Redeweise vor uns. Die „Maximes" sind ein Büchlein von 527 scharf pointierten Aphorismen knappster Prägung, in denen jeder Gedanke wie ein unantastbares Dogma gemeißelt ist, Absolutismus des Esprit. Jede Gefühlsregung, jedes Persönliche ist daraus verbannt wie auch jede Farbigkeit, jede malerische Be-



258. La Bruyère. Kupferstich in Crayonmanier von J. Ch. François nach einer Zeichnung von Bachelier.

wegtheit; dafür herrscht durchsichtigste Klarheit, die erreicht wird durch die mathematische Symmetrie, mit der die gedanklichen Elemente parallel und antithetisch zueinander gestellt sind, durch die epigrammartige Einfachheit des Satzbaues. Zu welcher Finesse und Anmut dabei La Rochefoucaulds spiegelblanke Kunst es brachte, ersieht man schließlich noch an dem Porträt, das er von Retz entwarf — an den beiderseitigen Porträts, die einer vom anderen zeichnete, läßt sich blitzartig der Unterschied zwischen der älteren schweren und der neuen graziös geschliffenen Kunst abmessen.

Dem gegenüber stellen nun La Bruyères „Caractères" eine bemerkenswerte Weiterentwicklung zu einer neuen Kunst dar. Gewiß hat La Rochefoucauld neben den anderen bekannten Analytikern der menschlichen Psyche als literarisches Vorbild gedient, so Pascal, Montaigne und der Grieche Theophrast, dessen Charakterbilder in Übersetzung vorangestellt sind, auch deutet die nicht seltene axiomatische Fassung auf La Rochefoucauld hin, aber darüber hinaus ist La Bruyères Darstellung vielfach abweichend und neuartig. Seine „Caractères" sind nicht mehr die in abstrakte Dogmensätze gegossene Quintessenz seiner Erfahrungen und Beobachtungen, sondern alle Wahrheiten, die er uns enthüllen will, werden uns in Hunderten außerordentlich lebendigen und malerischen Bildchen und Porträts, dazu ausführlichen Erläuterungen und Erklärungen plausibel gemacht und erhärtet. In 14 umfangreichen Kapiteln, denen ein Kapitel über literarische Kritik vorangeht, und die ein anderes, eine Polemik gegen die „libertins", beschließt, entrollt er ein breites Bild der „Comédie humaine", das auch die Masse des guten Bürgertums nicht vergißt. Er ist, wie La Rochefoucauld, objektiv analysierender Beobachter, aber er schreibt, im Gegensatz zu jenem, „pour l'instruction" seiner Zeitgenossen; er predigt zwar nicht, aber er will diesen durch die wahrheitsgetreue Darstellung der „Mœurs de ce siècle" die Augen öffnen. Das Bild aber, das er uns von seiner Zeit entwirft, ist wiederum wesentlich pessimistisch gefärbt, aber es wirkt nicht so abschreckend kalt und düster wie La Rochefoucaulds Welt, weil La Bruyère sich noch bemüht, die Menschen selbst in ihren Schwächen, vor allem von ihren komischen und lächerlichen Seiten zu beleuchten — die Komödie seiner Zeit hat unendlich von ihm profitiert. Wohl führt er uns, gleich jenem, noch Typen der Gesellschaft vor, aber sie sind aller Unpersönlichkeit entkleidet, sie sind in ihrem Aussehen, ihrer Physiognomik bis ins kleinste gezeichnet, also Individuen, deren subtilsten Wesensnüancen er mit vollendeter Kleinkunst, mit einer etwas melancholischen Ironie nachspürt. Dabei liebt er es besonders, seine wie kleine Stiche sorgfältig umrissenen Gestalten in ihren Bewegungen und Handlungen, ihrem ganzen Auftreten als Glieder der Gesellschaft pittoresk aber knapp zu schildern, so daß das Einzelporträt vielfach zu einer kleinen packenden dramatischen Szene vertieft wird. Es ist eine Kunst, die in der lichtvollen Klarheit ihrer

Visionen klassisch erscheint, unklassisch aber durch die flackernde, jagende, flutende Bewegung, die zahllosen malerischen Lichter, die vielfachen die Buntheit der Bilder verstärkenden Archaismen, Neologismen und technischen Wörter, das häufige persönliche Eingreifen des Autors, durch das besondere Bestreben, den Leser zu überraschen und irre zu führen, die reichlichen Fragen, Ausrufe, Anreden. Hierin wie in der nicht abzuleugnenden Sucht nach Abwechslung und geistreichen Wendungen, der intellektuell - künstlerischen Freude am Spiel der Worte und Sätze, an der Ornamentierung der Sprache durch kleine und kleinste Absonderlichkeiten, nimmt er schon deutlich die Richtung auf das kommende Zeitalter des Rokoko hin, das durch nicht weniger als 42 Ausgaben bewies, wie sehr es sein Werk schätzte. Aber weder besitzt er dessen lachende Skrupellosigkeit noch seinen frivolen Unglauben. Seinem scharfen Auge entgehen die schweren Mißstände nicht, die sich hinter der glitzernden Oberfläche seiner angefaulten Zeit verbergen; er sieht die Höflingswelt in ihrer Korruption, die egoistisch verseuchte Welt der Großen, das Protzentum der aufkommenden bürgerlichen Neureichen, den Jammer der Armen; ja die Notlage der vornehmen aber skrupelhaften Schriftsteller entlockt ihm einen ganz unerhörten Schmerzensruf, aber noch ist er kein Revolutionär, noch schleudert er keinen Empörungspfeil gegen Staat und Kirche; er bleibt meist in stoisch resignierter Ruhe des „honnête homme", der die Dinge feststellt, aber nicht Reformen wagt. Dennoch blitzen immer einmal überraschend grelle Lichter auf, die wie ein erstes Wetterleuchten der kommenden Zeiten anmuten, so wenn er als einziger das erschütternde Los der ausgesaugten Bauern in einem knappen, aber unsagbar düsteren Bildchen zeichnet, oder bei einem Vergleich zwischen den „Grands" und dem Volke kraftvoll sich für jenes erklärt: „je veux être peuple." —



259. Im Boudoir. Sittenbild des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Kupferstich nach einem Gemälde von St. Jean (1686).

Von dem hier besonders deutlichen Streben nach wahrheitsgetreuer Erfassung der Wirklichkeit sowie der Vertiefung der psychologischen Gestaltungsweise hat auch der **Roman** wesentlichen Nutzen gezogen, der im übrigen gleichfalls gegen Ausgang des Jahrhunderts ver-

heißungsvolle Symptome weiterer Entwicklung aufzuweisen beginnt. Zunächst wird aber die Abkehr von den Unwahrheiten des heroisch-galanten Romans bewußt und mit Nachdruck proklamiert. Kurze Zeit nur nachdem Boileau in seinem „Dialogue sur les héros du roman" (1664) schon begonnene Polemik scharf formulierte, griff der dem Kreise der vier großen Klassiker nahestehende Antoine Furetière, der Verfasser eines eigenen großen „Dictionnaire", die idealistischen Übertreibungen, die unendlichen Beschreibungen, die allzu lang gesponnenen Intriguen und andere Geschmacksverirrungen dieser Romane schonungslos in seinem „Roman bourgeois" (1666) an. Auch er sucht, wie Scarron, ridendo dicere verum, aber er hält sich frei von dessen Neigung zu romanesker Darstellung; er bleibt auf dem Boden mittelmäßiger Wirklichkeit und zeichnet uns ein in den Einzelheiten scharf geschautes Bild des Pariser kleinen Bürgertums. Eine Reihe Typen dieser Gesellschaftsschicht, zumal der mittleren Juristenwelt, sind mit Meisterschaft herausgearbeitet, und trefflich sind die Einblicke, die der Autor uns in die kleinbürgerliche Pariser Sphäre gewährt. Freilich, wie der heroisch-galante Roman durch Übersteigerung der idealen Momente die Wahrheit verzerrt, so sündigt Furetière dadurch, daß er immer nur das Häßliche sieht und dieses mit grellem, giftigem Lachen in den Vordergrund stellt. Seine Hauptschwäche liegt aber in der Führung der Handlung; so geschickt und mit dramatischer Spannung einzelne Szenen dargestellt sind, so ineinandergeschachtelt und dabei lose ist das Ganze geformt, dessen Kern die Liebesgeschichte eines Bürgermädchens ist. Psychologische Behandlung des Stoffes ist dem Roman dabei durchaus nicht abzusprechen; die Charakterentwicklung z. B. eben der Hauptperson, der Javotte, aus spießbürgerlicher Einfalt durch Lektüre idealistischer Romane zur verliebten, koketten und beredten „Femme Savante" ist amüsant, wenn auch noch nicht mit subtiler Kunst durchgeführt.

Auf der Psychologie der liebenden Frau allein einen wirklichen Roman des Herzens von Anfang bis zu Ende mit Überlegenheit wie Natürlichkeit aufzubauen, gelang erst der Freundin La Rochefoucaulds, der Gräfin de La Fayette (1634—1693) in ihrem Roman „La Princesse de Clèves" (1678). Frühe Ansätze zu einer verfeinerten und vertieften Erfassung der weiblichen Psyche wie z. B. in Maréchals „Chrysolite" (1627), waren bald durch das üppig wuchernde Rankenwerk der phantastischen Abenteuer erstickt worden. Auch Mme de La Fayette hatte dieser Heliodor und die Spanier zum Vorbild nehmenden Manie noch einen Tribut gezollt in der von außergewöhnlichen äußeren Ereignissen (Entführung, Kämpfe, Seefahrten usw.), wimmelnden, nach Spanien verlegten Geschichte zweier treuer Liebenden, „Zayde" (1670), aber selbst hier und noch viel zielbewußter in der noch früheren zur Zeit Karls IX. spielenden Novelle „La Princesse de Montpensier" (1662) hat sie mit Glück versucht, die Handlung durch seelische Konflikte zu motivieren. Diese noch skizzenhafte Erzählung zeigt doch schon klar die Wegrichtung für das spätere Hauptwerk an: ein Hervortreten der schwer kämpfenden, aber sich aus ethischen Gründen bezwingenden Liebe; der Schwerpunkt gelegt in diese psychischen Momente auf Kosten der äußeren Handlung, die verhältnismäßig gering ist; als neues, die psychologische Analyse förderndes Element, die Liebe einer verheirateten Frau zu einem anderen als ihrem Gatten. Die Darstellung krankt noch an einer zu trockenen und knappen Art der Berichterstattung, die in der „Princesse de Clèves" auch noch nachklingt, aber hier durch die bedeutend verfeinerte und intime psychologische Analyse lebendiger und packender wirkt.

Dieses Werk nun erscheint dank seiner vornehmen und ruhigen, in sich geschlossenen und in einfachen, klaren Linien sich vollziehenden Entwicklung als das Muster des klassischen Romans. Auch hier hat die Verfasserin die Handlung in eine zurückliegende Epoche, die prunk-

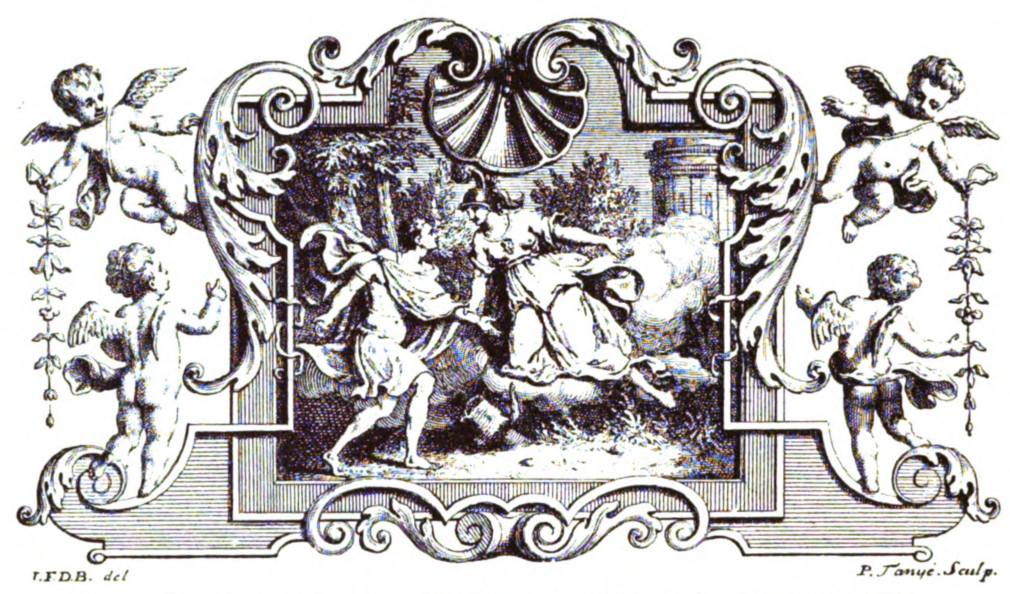
volle und lebensfreudige Renaissancezeit Heinrichs II., verlegt, aber die Liebe der schönen Prinzessin von Clèves zu dem tapferen, faszinierenden Grafen von Nemours und die Gewissensqualen, die ihr diese Liebe gegenüber ihrem edlen aber ungeliebten Gatten einflößt, dies alles ist in ihrer weichen, empfindsamen, zarten Nüancierung der erste Vorklang einer Stimmung, die erst jetzt zur Zeit der Hochklassik zu ertönen beginnt. Es ist echte, rührende aber melancholisch entsagende Liebe, die uns die Gräfin de La Fayette mit einer eigenes Erleben wahrhaft poetisch nachbildenden Kunst geformt hat, einer Kunst, die immer in gelassener, edler Ruhe einherschreitet, ohne indessen auf malerische Bilder voll süßer Innigkeit zu verzichten.



260. Fénelon. Gemälde von J. Vivien. München, Ältere Pinakothek.

Die Wirkung des Romans war außerordentlich. Eine Unzahl Nachahmungen suchten es ihm gleich zu tun an subtiler Analyse der weiblichen Seele, und es waren besonders Frauen, die der neuen Richtung huldigten, wie Mme de Villedieu, Mme de la Roche-Guilhem, Mlle de la Force und andere. Ein gemeinsamer Zug der Verweichlichung charakterisiert diese letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts, der sich vor allem in der bereits durch die Gestalt des edlen, weichen Gatten der Prinzessin von Clèves vorgebildeten Feminisierung kundtut. Durch Racine kam weiterer Impuls hinzu, aber auch schließlich noch von einer dritten Seite: durch die tiefste Leidenschaft in ungekünstelter lyrischer Aufwallung förmlich hinausschreienden „Lettres Portugaises" (1669) einer verlassenen jungen Nonne, Marianna Alcofarada, die stärkste Wirkung ausübten. So erblüht dem Roman jetzt durch die bis zur subtilsten Raffiniertheit gehende psychologische Vertiefung eine Fülle verschiedenartiger Anregung, deren schlagwortartig geformte Motive wie „tendresse, délicatesse, passion, sensibilité, belle âme" die zahllosen Abstufungen der jetzt im Mittelpunkt stehenden Empfindungswelt genügend charakterisieren. Gegen Wende des Jahrhunderts schlägt er dann mit der abermals neuartigen kräftigen sensualistischen Auffassung des Lebens (charakterisiert durch das Schlagwort „volupté") den Weg zum genußgierigen Rokokozeitalter ein. Einen letzten eigenartigen Zustrom erhält die Erzählungsliteratur endlich durch die Märchenstoffe, aus deren reichem im Volke nie vergessenen Schatze Perrault 1697 die uns wohlbekannten Geschichten vom Rotkäppchen, Däumling, Blaubart, gestiefeltem Kater usw. in schlichter, natürlicher Prosa veröffentlichte. Aber auch diese ursprünglich naiven, volkstümlichen Feenmärchen wurden rasch von der ästhetisch verfeinernden und intellektualistischen Zeitströmung ergriffen; schon Perraults im großen und ganzen den kindlichen Ton mit reizvoller Einfachheit treffenden Erzählungen lassen doch hie und da durch eingestreute Bemerkungen, wie die „Endmoral" in Versen den Griffel des vornehm überlegenen Salonmenschen verspüren; in den Händen der feingebildeten Schriftstellerinnen wie z. B. der Mme d'Aulnoy, Mme de Murat, wurden die Märchenstoffe zu geschmeidigen Instrumenten einer technisch lockeren, mit maßvoller, moderner Empfindsamkeit durchsetzten Erzählungskunst, die sie gern als amüsante Unterbrechungen der eigentlichen Handlung benutzt. Vermischung verschiedenster Formarten, die schließlich Auflockerung jeder geschlossenen Form zur Folge hat, sowie ein überaus reiches Zusammenströmen und Sichkreuzen aller möglichen Gedanken- und Gefühlselemente kennzeichnet die beginnende Zersetzung und Auflösung, die im 18. Jahrhundert zu einer, schon jetzt überall leise vernehmbaren, ausgesprochenen Vorliebe für die kürzere, kleinere Gattung der Novelle führen soll.

Ein Werk aus dem Ausgang des Jahrhunderts (1. ed. 1699) schlägt nun auch in gedanklicher Hinsicht Töne an, die ähnlich wie bei La Bruyère, nur unvergleichlich kraftvoller er-



261. Vignette aus Fénelons „Aventures de Télémaque". Antwerpen 1734.

klingen und kommende Zeiten vorahnen lassen: Fénelons berühmter, für den Sohn des Dauphin bestimmter Erziehungsroman „Les Aventures de Télémaque". Er ist das bedeutendste der verschiedenen mit pädagogischen Endzielen verfaßten Werke des einstigen Freundes und späteren großen Gegners Bossuets, das am deutlichsten die eigenartige Zwischenstellung Fénelons zeigt, der in vieler Hinsicht noch ein Kind des 17., in mancher anderen aber schon des 18. Jahrhunderts ist.

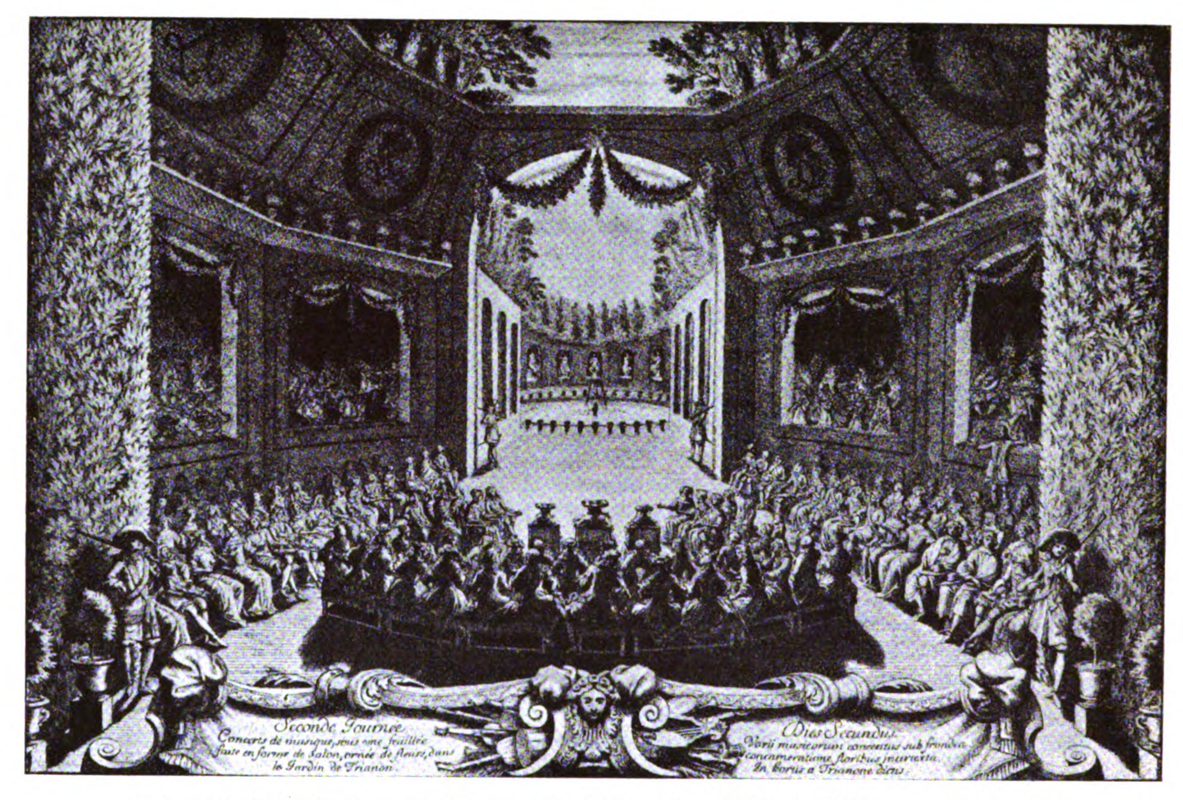
Der „Telemach" knüpft an das 4. Buch der Odyssee an und erscheint fast wie eine verspätete Fortsetzung der nach Heliodor gebildeten Abenteuerromane aus der Mitte des Jahrhunderts, denn auch hier geben Kämpfe, Gefangenschaft, Fahrten durch die halbe Welt den äußere Spannung erwecken sollenden Rahmen ab. Wir sehen Telemach, begleitet von seinem getreuen Mentor, auf der Suche nach seinem Vater, sehen zu Beginn, wie er auf der Insel der Kalypso gestrandet ist, wie er in Liebesbande zu einer schönen Nymphe gerät, aber endlich durch Mentors energisches Eingreifen zu seiner Pflicht zurückgerissen wird, und wie beide nach weiteren ausgedehnten und erlebnisreichen Reisen schließlich nach vergeblichem Suchen nach Ithaka zurückkehren, wo sich Mentor als die Göttin Athene offenbart. Echte Begeisterung für die Antike schimmert überall durch die Maschen der abwechslungsreich verlaufenden Geschehnisse hindurch; nicht nur schmückt Fénelon seine Sprache in antikisierender Nachahmung durch reichliche Epitheta und häufige Vergleiche; es greifen auch antike Gestalten ein, und selbst eine Fahrt nach der Unterwelt muß der Held auf sich nehmen. Damit vermengen sich indessen allenthalben ausgesprochen moderne, christliche Elemente, sodaß eine eigenartige Mischung entsteht, deren tendenziöser Charakter noch vollends durch den eigentlichen Sinn des Ganzen vertieft wird. Die abenteuerreiche, den Helden von Land zu Land führende Handlung nämlich verfolgt nur den einen Zweck, des Helden Lebens- und Welterfahrung zu bilden, seinen Charakter zu stählen und ihm durch Kenntnis der verschiedenartigsten Nationen wie ihrer Leiter die Augen zu öffnen über Vorzüge wie Nachteile der irdischen Staatengebilde. Die Grundpfeiler aber des idealen Zukunftsstaates, den sich Fénelon nur in verschwimmenden Umrissen erträumt, ruhen noch im traditionellen Boden der absoluten Monarchie, der Bevorzugung des Adels, dazu werden aber schon mit aller Schärfe moderne Richtlinien formuliert. So vor allem die Forderung, daß der Fürst für sein Volk zu leben und zu wirken habe, daß seine Macht durch die Gesetze beschränkt ist, daß alle seine Regierungsmaßnahmen einer kulturellen Förderung des Landes voll Einfachheit und Mäßigung dienen sollen. Leidenschaftlich erklingt immer wieder der Wunsch nach einer friedfertigen, unimperialistischen Politik, und nachdrücklich die Mahnung, jedwede Entfaltung von Luxus auch auf allen Gebieten der Kunst (Architektur und Musik) zu

vermeiden. Hierin wie in den geschickt durch Beispiele illustrierten Warnungen vor den Schädigungen durch niedrige Schmeichler und Höflinge, vor den Gefahren egoistischer und verweichlichender Liebesleidenschaft, erklingt das grelle Echo der beginnenden Verfallszeit des äußerlich noch glänzenden, innerlich schon wankenden späteren Siècle de Louis XIV. „Humanité" ist das Schlagwort, das Fénélon als Leitmotiv einer neuen, auf der Moral fußenden Staatspolitik mächtig ertönen läßt, aber diese moderne Auffassung macht doch noch Halt vor der religiösen Gewissensfreiheit, die der gläubige Katholik des 17. Jahrhunderts noch nicht einbezieht in den Ring seines sonst mehrfach fortschrittlichen Ideenkreises.

Und die gleiche Mischung alter und neuer Elemente weist auch die Form auf, in die er seine Gedanken gegossen hat. Noch gehört seine Redeweise in ihrem deutlichen Streben nach Vornehmheit, Eleganz und Größe zur „phrase du grand siècle", aber sie unterscheidet sich doch wesentlich von der linienreinen natürlichen Kunst der großen Klassiker. Ja wie er sich über den allzu logisch-analytischen Charakter der französischen Sprache, ihren Mangel an Inversionen, zusammengesetzten Worten usw. äußert, und als Ideal ein „sublime familier, doux et simple" aufstellt (Lettre à l'Académie), zeigt eine unverkennbare Reaktion gegen die klassische Einfachheit und Beschränkung. Er liebt den blühenden Reichtum der Umschreibungen und der Epitheta, aber dabei ist er doch noch so stark in klassischer Tradition befangen, daß er — die Feilarbeit seiner Manuskripte beweist es — jede kräftige, malerische Wirkung abzuschwächen sucht. Er ziert seinen Roman mit zahlreichen dekorativen Elementen, Bildern und Vergleichen, aber er bedient sich zumeist fertiger, nichtssagender Ausdrücke, denen alle Feinheit der Nüance mangelt, und die schmückenden Zusätze wirken vielfach bis zur Banalität abgeblaßt. Die kraftvolle, ursprüngliche Natürlichkeit Homers wird unter seiner Hand zu einer eigentümlichen, auf den ersten Blick gleißenden Buntheit, in Wahrheit aber doch schwächlichen Farblosigkeit. Und der Eindruck einer gewissen Weichheit und Zartheit wird vertieft durch den einschmeichelnden, wollüstigen Rhythmus seiner Sprache, die kokett-graziös und sanft bis zur Monotonie dahinplätschert, wesentlich verschieden von der kräftigen, pomphaften Kadenz Bossuets. Und nur dann, wenn er Porträts mit psychologischer Einfühlungskunst, die der seiner Vorgänger durchaus ebenbürtig ist, entwirft oder vor allem, wenn er die gewonnene Erfahrung für seinen Zögling formuliert, spitzen sich die Sätze zu scharfen maximeähnlichen Sentenzen zu, die an Rochefoucauld und La Bruyère gemahnen.

Der „Telemach" hat durch den Gehalt an fortschrittlichen Ideen Bedeutung für das 18. Jahrhundert erlangt; Voltaire, Diderot, Rousseau und andere konnten sich nicht ohne Berechtigung auf ihn berufen. In der Neigung zu antikisierender Nachahmung aber stand das Buch noch der klassischen Zeit nahe, und wie tief Fénélon innerlich von dem Werte der Antike überzeugt war, beweist seine nur schwach verhüllte Stellungnahme für diese in dem großen literarischen Streit, der Ende des Jahrhunderts nach längeren Vorbereitungen zum Austrag kam: in der „Querelle des Anciens et des Modernes".

Dieser Streit ist nicht nur ein Kampf um die Frage der Überlegenheit oder Minderwertigkeit der Antike, auch nicht nur ein Vorstoß des unkünstlerischen preziösen Salongeistes gegen die klassische Kunst; er bedeutet auch den Sieg des französischen Imperialismus auf literarästhetischem Gebiete und zugleich den ersten Sieg des Fortschrittgedankens überhaupt. Wir müssen in die Anfänge der Renaissance zurückgehen und uns an Lemaire und die „Défense et Illustration" erinnern, und uns vor Augen halten, daß schon damals als Endziel der gesamten Bewegung, die die Dichtung an jener Italiens und der Antike neubilden wollte, in Aussicht stand die Veredelung und Bereicherung der französischen Sprache, ihre Gleichberechtigung oder noch lieber ihre Überlegenheit mit Hilfe der antiken Kunst, die nur Mittel zum Zweck sein sollte. Dieses Ziel war infolge der glühenden Begeisterung für jene scheinbar aus den Augen verloren worden; jetzt sollte nun der kartesianische Geist, der die Vernunft als einzige Autorität über alles anerkannte, das Bewußtsein der eigenen Bedeutung wecken und bei einem Vergleiche zwischen den Alten und den Neuen die Gewißheit der Unterlegenheit der ersteren logisch beweisen. Operierend mit dem Gedanken, daß sie, die Modernen, den Alten voraus wären, voraus sein müßten, weil sie ja in Künsten und Wissenschaften alle Errungenschaften und Neuerungen, die der menschliche Geist seit dem Altertum gemacht hätte, zu ihren Gunsten



262. Ludwig XIV. hört ein Konzert im Garten des Schlosses Trianon. Kupferstich von J. Lepautre.

beanspruchen dürften, schloß Perrault — nach längeren vorangehenden Scharmützeln — in einem Gedicht „Le Siècle de Louis le Grand" (in der Akademie 1687 vorgetragen), und dann ausführlich in seinen „Parallèles des anciens et des modernes" (1688—1697), unterstützt vorher schon von Fontenelle (Digression sur les anciens et les modernes" 1688) auf die Überlegenheit der modernen Dichter und Künstler über jene der Antike, während La Fontaine, La Bruyère, Boileau, später auch Fénélon, mehr oder minder energisch für das Altertum eintraten. Boileau fand schließlich in einem versöhnlichen Briefe an Perrault (1701) den einzig richtigen Maßstab der Beurteilung, indem er mit wahrhaft feinem Empfinden Vorzüge wie Schwächen beider Teile abwog und zugleich noch einmal innerhalb der Dichtung seiner eigenen Zeit Spreu vom Weizen sonderte. Er verfiel damit nicht in den Grundfehler des hierin übers Ziel schießenden Rationalismus, der zu dem Trugschluß der Modernen führte, und der in der Überschätzung der Fortschritte gewisser äußerer, technischer Mittel der künstlerischen Darstellung beruhte. Dieser Gedanke kam von einer anderen Seite her, aus dem Gebiete der modernen Wissenschaft, besonders der Naturwissenschaft, die ja in der Tat seit dem Altertum Enormes geleistet hatte; sie hatte ein Recht, an eine glorreiche Weiterentwicklung zu glauben, und sie sollte jetzt, gestützt auf die einzige anerkannte Autorität der menschlichen Erkenntniskraft, die Literatur in den Dienst ihrer von optimistischer Zukunftshoffnung erfüllten Ideen stellen: der Ideen des Fortschritts und der Humanität.



263. Der Bal Paré im 18. Jahrhundert. Kupferstich von Duclos nach einer Zeichnung von A. de St. Aubin.

DAS 18. JAHRHUNDERT.
DAS ZEITALTER DES ROKOKO UND DER AUFKLÄRUNG:
1. DIE ÜBERGANGSZEIT.

Als Frankreich 1715 Ludwig XIV. aufatmend zu seiner letzten Ruhe bestattete, trug es zugleich auch das Zeitalter seines größten äußeren Erfolges, seines prunkvollsten Glanzes zu Grabe. Noch erstrahlte die Fassade des in klassischer Regelmäßigkeit aber mit barocker Wucht und Schwere geformten Riesenbaues im gleißenden Schein kultureller Vormachtstellung, aber im Innern war es schon seit Jahrzehnten ein morscher Bau, dessen Grundpfeiler durch feindliche Triebkräfte aller Art unterhöhlt waren. Die ins Maßlose gesteigerte imperialistische Eroberungspolitik des Roi Soleil sowie die hemmungslose Bevorzugung der privilegierten Stände hatte das Land dem Abgrund gänzlicher Verarmung und Ausbeutung nahegebracht; die unter dem Einfluß der Maintenon in den letzten Jahrzehnten des vorangehenden Jahrhunderts bereits einsetzende Bigotterie und äußerliche Sittenstrenge die lebensfrohe Festlichkeit durchaus nicht verschmähende feierliche Erhabenheit des Versailler Hofes in steifste Etikette und frömmelnde Weltflucht gewandelt. Während die Masse des Volkes unter dem fürchterlichen Druck der Steuerlasten stöhnte, und einsichtige Männer wie Vauban und Fénélon bereits Kritik und Reformvorschläge zu äußern wagten, suchte die an irdischen Lebensgenuß gewöhnte vornehme Gesellschaft diesem fern vom Hofe zu frönen, und bereits noch zu Lebzeiten des Königs machte



264. Die Schaukel. Ornamentstich nach einer Zeichnung von Watteau.

sich die Sehnsucht nach einem zügellosen Epikureertum sowie nach Loslösung von den geistigen Fesseln immer stärker fühlbar, um dann nach dem Tode Ludwigs sofort in den wilden Sinnentaumel der Régence (1715—1723) unter Philipp von Orléans auszuarten. Auflockerung und Befreiung ist das Kennzeichen für alle kulturellen und ästhetischen Erscheinungen dieser und der folgenden Periode unter dem schwachen Ludwig XV. († 1774) und dem unglücklichen Ludwig XVI. († 1793), die schließlich durch die völlige Vernichtung des alten kulturpolitischen Dreieinheitsgesetzes: un roi, une foi, une loi in der Revolution gekrönt wird. Freiheit des Geistes und Freiheit der Form charakterisiert diese Epoche des Rokoko und der Aufklärung, deren künstlerische Schönheit man lange Zeit nicht begriffen, deren geistige Bedeutung man vielfach unterschätzt hat. Kaum jemals kann man eine so einheitliche Grundstimmung beobachten wie in diesem Jahrhundert, das in allem fast eine scharfe Reaktion gegen das „Grand Siècle" bedeutet. Die Kunst des Rokoko ist in den zahlreichen petites maisons, den cabinets und boudoirs zu Hause, in die man sich vor dem Zeremoniell des Hofes flüchtet, und die man zu Tummelplätzen raffiniertester Genußfreude ausbaut. Während die Monumentalbauten zurücktreten, gewinnen Dekoration und Ornamentik innerhalb dieser kleinen Bauten die Macht; die Kleinkünste feiern eine Auferstehungszeit voll köstlicher Feinheit; überall werden die alten Kunstgesetze der Regel, Symmetrie und Geradheit des klassischen Zeitalters aufgelöst in ihr Gegenteil: überall kommt tändelnde und graziöse Bewegung in die Massen, alle Formen werden jetzt flüssig und leichtbeschwingt, alle pomphaft düsteren Farben in weiches, verschleierndes Kolorit gewandelt.

Die gleichen Gesetze, von denen die bildenden Künste bestimmt sind, beherrschen wesentlich auch die Literatur. Bereits bei verschiedenen Denkmälern des ausgehenden 17. Jahrhunderts konnten wir die Tendenz zur Auflockerung der Form und zu malerischer Gestaltung beobachten; sie wird jetzt immer stärker. Und wie in den bildenden Künsten geht der Sinn für strenge Systematik verloren, und wahre Schönheit, wirkliche Kunst ist weniger in den großen Gattungen anzutreffen als in den kleineren Genres und in der Detailarbeit; mehr denn je gewinnen die ungebundenen Formen der unstrophischen Gebilde, die vers libres, die Versprosa-

Dichtungen an Macht, und Gattungen wie lettres, dialogues, entretiens, die kleinen Arten der Novelle, des Conte, der Fabel usw. werden bevorzugt. Alles wird zu einem Spiel des Geistes, das im Salon seine Hauptpflege erhält. Hand in Hand mit der materiellen Genußsucht geht ein gesteigertes geistiges Epikureertum, das in den Menschen dieser Zeit das Interesse für jede Frage des Intellekts erweckt, aber noch ist es kein faustisches Begehren, das sie zu einem bis zur Selbstverzehrung gehenden leidenschaftlichen Ideenkampfe anfacht, sondern wenigstens zunächst nur ein schöner geistiger Sport, der jede strenge Systematik bewußt vermeidet. England hat gewiß dieser ganzen Bewegung Nachdruck verliehen, aber die Wurzeln liegen wieder durchaus in Frankreich selbst. Descartes'scher Vernunftkult zusammen mit der wachsenden Erfahrungskenntnis auf dem Gebiete der Naturwissenschaften, gestützt durch die alte epikureische Lebensphilosophie, gebrochen durch das Prisma des heiteren bis ironischen esprit gaulois, haben dieses Zeitalter des Materialismus und des Unglaubens hervorgebracht, dessen Idealismus und zukunftssichere Gläubigkeit man zu leicht verkennt, und dessen lose, unernste aber anmutige Form ihm das Siegel der Oberflächlichkeit aufgedrückt hat.

Eine Anzahl bemerkenswerter Wegbereiter führt zu ihm aus dem 17. Jahrhundert herüber, in der bereits jene eigentümliche halb skeptische, halb optimistische, von Hedonismus und dogmatischer Ungläubigkeit getragene Geisteshaltung zu Hause ist, in einer Unterströmung, deren wichtigste Gruppe durch die vornehmen libertins und voluptueux gebildet wird. Im Heim der geistvollen Ninon de Lenclos, im Kreis des Temple, wird ein verfeinerter Epikureismus gepredigt, der irdischen Lebensgenuß procul negotiis des Hofes und der Staatsgeschäfte pflegt und die zu Deïsmus oder gar Atheismus neigende Weltanschauung gern in ungebundene dichterische Formen kleidet. Der kritisch gerichtete St. Évremond (1613—1703), in England und Holland seit 1662 lebend, hat der schönen Ninon besonders Montaignes Relativismus gelehrt und, äußerlich ein guter Katholik bleibend, in ansprechendem, unsystematischem Plauderton (Briefe und Essays mit Versprosamischung) religiöser Toleranz und einer vagen horazischen Lebensphilosophie das Wort geredet, nicht ohne auch einmal tiefer über die Triebkräfte im politischen Leben nachzudenken, Montesquieu damit vorangehend („Réflexions sur les divers génies du peuple romain" 1664). Mehr Bedeutung noch kommt in diesem Kreise dem Sänger- und Freundespaar Chaulieu († 1720) und La Fare († 1712) zu, von denen besonders der erstere direkte Verbindung zwischen alter und neuer Zeit um die Wende des Jahrhunderts herstellt. Beide haben in leichtgeschürzter anakreontischer Poesie das friedlich-heitere Leben ohne Sorgen, die bewußte Abkehr vom höfischen Getriebe und die Sehnsucht des übersättigten Genußmenschen nach der vie champêtre, der retraite, der paresse ebenso besungen wie schon die eigentlichen Gottheiten des Rokokozeitalters: volupté, inconstance, variété, in leichter, unregelmäßiger, zwischen 7-, 8- und 12-Silbnern wechselnder Rhythmik. Chaulieus „Trois façons de penser sur la mort" sind echtester, gegen die dogmatisch-christliche Vorstellung vom strafenden Gott und dem Jenseits als Ort ewiger Verdammnis zugespitzter Epikureismus. In diesem Kreis des Temple hat der junge Voltaire die ersten kräftigsten Akkorde libertinistischer Frivolität zu spielen wie auch sich in der leichtgeschürzten Kunst witziger und graziöser, vornehmlich intellektuell gefärbter Dichtung zu üben gelernt, in der er bis zuletzt Meister geblieben ist.

Verschleierter, vorsichtiger in der Formulierung sind die neue Wege weisenden Gedankengänge dieser Übergangszeit, sobald das Gebiet der eigentlichen Poesie oder der Ästhetik verlassen wird, in der offenkundige Ketzereien zugelassen sind Als Vorkämpfer moderner Gesichtspunkte hierbei war bereits früher Fontenelle genannt worden. Höher noch innerhalb seines umfangreichen literarischen Werkes sind seine „Dialogues des Morts" (1683), die „Histoire des Oracles" und die „Origine des Fables" (1687) zu bewerten. Überall leuchtet aus seinen Ideen ein Schein fortschrittlichen Geistes hervor, und überall hat er diesen in typischen Rokokoformen zum Ausdruck gebracht. Gefährlich sind zumal die Folgerungen, die man aus den beiden letztgenannten Werkchen ziehen mußte. Descartes'sche Vernunftgläubigkeit, die einzig die Raison als Autorität anerkennt, hat hier in sorgfältiger Kleinarbeit den Nachweis versucht, wie sehr Fabeln und Orakel einen wirren Haufen absurder Hirngespinste und Träume bildeten, die sich von Generation zu Generation mit sich steigernder Unwahrscheinlichkeit vererbt hätten. Die letzte Konsequenz, daß auch wesentliches Traditionsgut der christlichen Gedankenwelt, wie z. B. die Wunder, aus der lückenlosen Kette menschlicher Leichtgläubigkeit und Unglaubwürdigkeit nicht herausgerissen werden könnte, hat Fontenelle nicht offen gezogen, aber diese ergab sich mit zwingender Notwendigkeit. — Seine „Entretiens sur la Plura-



265. Fontenelle. Gemälde von J. B. Greuze. Versailles. (Photo Braun.)

lité des Mondes" endlich (1686) stellen den sehr geschickten, mit ungewöhnlicher Begeisterung aufgenommenen Versuch dar, das durch die bisherige wissenschaftliche Forschung konstruierte kosmische Weltbild im Sinne Descartes' einem größeren Kreis der Gebildeten zu vermitteln. Die Form, die Fontenelle gewählt hat, ist reizvolles Salonspiel, hinter dem sich der Schatten Cyranos erhebt: an einem mondlicht-durchfluteten Abend erklärt der Verfasser einer schönen Marquise, mit der er im Park lustwandelt, in einem mit leichter Galanterie gewürzten Dialog die Welt der Gestirne und die Stellung der Erde innerhalb dieser. Die Sphäre strenger Wissenschaftlichkeit und naturwissenschaftlicher Forschung ist dadurch von Fontenelle für die schöne Literatur gewonnen worden, aber auch wiederum noch mehr. Dadurch nämlich, daß auch er Mensch und Erde in ihrer Kleinheit gegenüber dem Weltall, der bewohnten Pluralité des Mondes, zurechtrückt, Geo- und Anthropozentrismus zerstört, hat auch er bereits den Hebel an die verwundbare Angriffsstelle gesetzt, von der aus im weiteren Verlaufe die Aufklärung planmäßig die Unterwühlung der christlichen Weltschau fortführen sollte.

Dazu hat bereits jetzt die schärfste Waffe Pierre Bayle (1647—1706) mit seinen „Pensées diverses écrites à l'occasion de la comète" (1682), vor allem aber mit seinem „Dictionnaire historique et critique" (1. ed. 1697) geliefert. Dieser, an Moréris kulturpolitisches Wörterbuch sich anschließend und es mehrfach verbessernd, ist das große Arsenal gewesen, aus dem die Aufklärung des 18. Jahrhunderts immer von neuem ihr Rüstzeug herholen sollte, und das noch Friedrich d. Gr. bestimmte, 1765 daraus einen Auszug herzustellen, in dem das wichtigste Material gegen die positiven Religionen zusammengestellt war. Mit einer enormen Kenntnis besonders auf dem Gebiete der Philosophie, Geschichte und Religion, die auf ausgedehntester Lektüre antiker wie moderner Autoren beruht, geschaffen, ist dieses Werk das Denkmal eines absoluten Skeptikers, dem der himmelstürmende Optimismus des 18. Jahrhunderts noch abgeht, der überall in die gelehrtesten Abhandlungen hinein Zynismen streut, und der in der Manier, immer neue Gedanken, Beweise, Erläuterungen aneinanderzureihen und in zahllosen Anmerkungen den Hauptkern mit einem Wust von Einzelmaterial zu beleuchten, wie endlich in der oft noch recht schwerfälligen, verschlungenen Form des Satzbaues noch entfernt steht von der Gestaltungsart des 18. Jahrhunderts. Aber die Elementarprinzipien, von denen dieses wesentlich geleitet sein wird, sind hier bereits festgelegt: die Scheidung zwischen Glaube und Vernunft, Religion und Philosophie, wird wie bei Spinoza energisch vollzogen; der Toleranzgedanke mit heftigen Ausfällen gegen die Härte der Religionskämpfe gepredigt und mit einer extremen Zuspitzung an zahlreichen Dokumenten der im Kometenbuch begonnene Nachweis versucht, daß Aberglaube gefährlicher für Staat und bürgerlichen Frieden sei als Unglaube, und daß das Sittenleben so vieler Atheisten (z. B. Vaninis) in einem bedeutend besseren Lichte erscheine als jenes so manches dogmatischen Gläubigen. Dieses und alle anderen freidenkerischen Ideen werden wieder nun nicht dem Leser geordnet auf dem Präsentierbrett überreicht. Vielmehr legt Bayle mit scheinbarer absoluter Unparteilichkeit Gründe und Gegengründe, Beweise und Gegenbeweise mit genauer wertvoller Angabe aller Quellen dar, ohne sich wirklich selbst zu entscheiden, und läßt den Leser den Schluß ziehen. Aber darin besteht eben seine Kunst, daß er ihm mit raffinierter Geschicklichkeit durch die Anordnung seines Materials, die Art seiner Dokumentierung die Schlußfolgerungen einsuggeriert, die seiner eigenen Skepsis und Ungläubigkeit entsprechen. Der eigentliche Text enthält dabei die offizielle, harmlose Version, während die Anmerkungen an zahllosen Stellen, wo man sie nicht sucht, die wirklichen und gefährlichen Ansichten des Verfassers enthalten. Dieses Verschleierungsverfahren hat die spätere Enzyklopädie

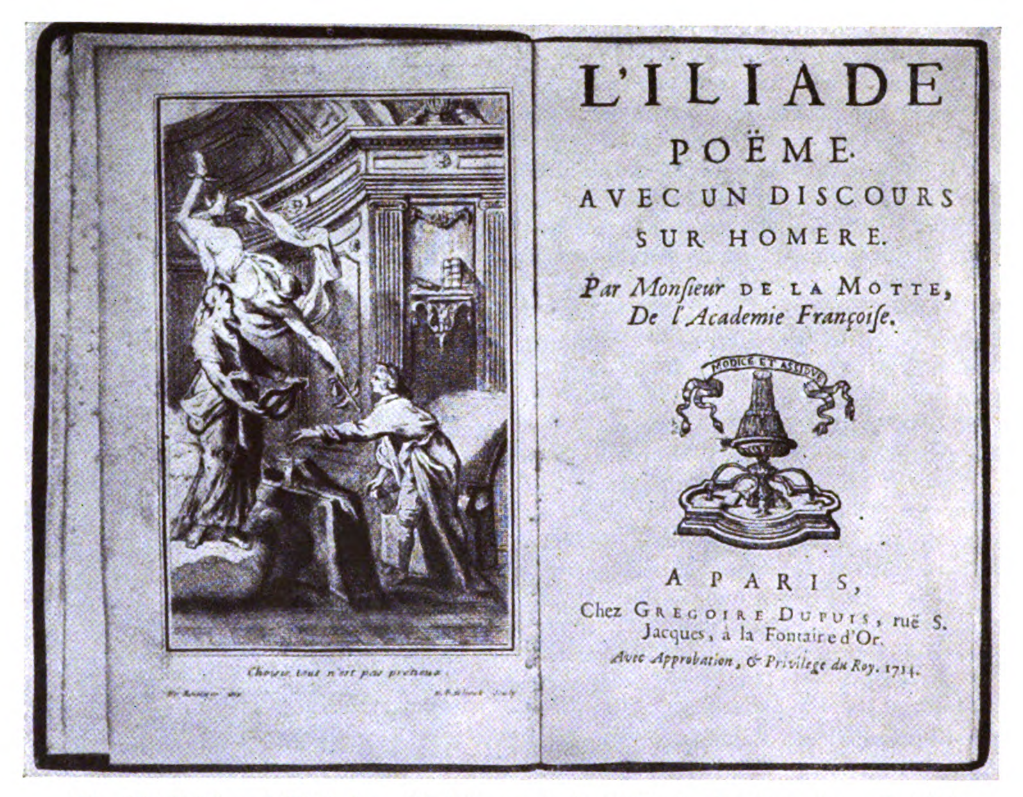
mit Erfolg fortgesetzt, freilich nicht ohne dennoch ebenso Verdacht und Verfolgung auszulösen wie Bayles Werk.

Auch die ökonomischen Probleme werden jetzt bereits intensiver zur Diskussion gestellt und eine gewisse Reform besonders der Steuererhebung gefordert. Ein warmer Hauch sozialen Mitempfindens durchleuchtet die verschiedenen Projekte, die Männer wie der geniale Festungserbauer Vauban und ähnlich Boisguillebert in ihren Vorschlägen einer Art Zehntenabgabe nach kirchlichem Vorbild, oder noch revolutionärer zupackend der plänereiche Abbé de St. Pierre († 1743), in einer Fülle schwerflüssiger Schriften den privilegierten Ständen ins Gesicht schleudern. Aber an deren Widerstand sollten bereits jetzt alle Versuche, zu einer gerechten Steuererhebung auf dem Wege einer gleichmäßigeren Verteilung der Lasten zu gelangen, wie auch weiterhin scheitern, ganz zu schweigen von den ideal-utopistischen Plänen großen Stiles des genannten Abbé St. Pierre, dessen Anregungen zur Schaffung eines europäischen Völkerbundes und eines permanenten Schiedsgerichtshofes die allgemeine Sehnsucht nach Frieden und die Kriegsmüdigkeit am planvollsten zum Ausdruck brachten. Auch diese Übergangsperiode hat ihren unerbittlichen geistlichen Kritiker in Massillon († 1742), ihren schonungslosen Geschichtschreiber im Herzog von St. Simon (1675—1755). Seine umfangreichen Memoiren beruhen auf Material, das er seit Ende des Jahrhunderts, in unmittelbarer Nähe des von ihm nicht geliebten Königs lebend, gesammelt hat, das er aber erst nach 1730 in die packende Form zu gießen begann, in der sie nun vorliegen. Wie ein massiger Felsblock ragt sein Werk, das die letzten Jahrzehnte des Roi Soleil und die tolle Régence in grellster Schärfe beleuchtet, in das bereits beginnende graziöse Rokokospiel hinein, wuchtig in seinen schwerfälligen Perioden, aber dabei ungemein lebendig, voll kühner Bilder, voll malerischer Vergleiche, mit ironischen und komischen Streiflichtern durchsetzt, mit zahllosen Archaismen wie Neologismen verbrämt. Glänzende, mit breitem Pinselstrich gemalte Bilder aus dem großen Hofleben werden von zarteren Silhouetten abgelöst. Aber so scharf und wirklichkeitsnahe seine Beobachtung menschlicher Psyche ist, so hat die ihn verzehrende Flamme seiner leidenschaftlichen Individualität ihn nicht von Willkür und unobjektiver Betrachtungsweise, ja durchaus ungerechter Beurteilung so manches im übrigen mit hervorragender Porträtkunst gezeichneten Mitlebenden abzuhalten vermocht. Nach seinem unsäglichen, gegen den Absolutismus sich aufbäumenden Adelsstolz könnte man ihn mit einem alten Frondeur vergleichen, aber die Einengung seines Standesdünkels auf dessen äußere Privilegien, wie Rangabstufung und Etikette, nimmt ihm den Nimbus echter Größe, die man indes seinen Memoiren als Literaturdenkmal nicht vorenthalten kann.



266. Pierre Bayle. Kupferstich von P. Savart.

Deren urwüchsige Kraft und bei aller Verstandesschärfe gefühlsmäßige Stärke offenbart sich besonders bei einem Vergleich mit den gleichzeitigen literarästhetischen Strebungen dieser Zeit. Sie sind das vielleicht charakteristischste Dokument der ganzen rationalistischen und neuerungssüchtigen Grundströmung. In der noch ein letztes Mal aufflammenden „Querelle des Anciens et des Modernes" offenbart sich in gleicher Weise der autoritätsfeindliche wie für ursprüngliche Poesie unzugängliche Geist. 1714 preßt Houdar de la Motte die Ilias in das Prokrustesbett von nur 12 Gesängen, aus denen er alles echt Poetische, alle kraftvollen Derbheiten (z. B. den Charakter der Götter), auch die langen epischen Beschreibungen verbannt oder die er verfeinert und verflacht, dafür aber noch galante Züge einschmuggelt. Auf diesem Wege moderner literarischer Denkweise schreitet der Verfasser in seinen kritischen Essays wie


L'ILIADE
POËME.
AVEC UN DISCOURS
SUR HOMERE.
Par Monsieur DE LA MOTTE,
De l'Academie Françoise.

A PARIS,
Chez GREGOIRE DUPUIS, ruë S. Jacques, à la Fontaine d'Or.
Avec Approbation, & Privilege du Roy. 1714.

267. Titelbild und Titel der „Iliade" von de la Motte in der Ausgabe v. J. 1714.

eigenen Poesien rüstig fort, ein Herold der intellektualistischen Zeitströmung, die naive Natürlichkeit, Bilderreichtum, Empfindungskraft zugunsten logischer Klarheit und einer fest disziplinierten Phantasie entfernt haben wollte. Wenn la Motte endlich, auch darin wieder ein Vorkämpfer für andere, selbst über die Verskunst den Stab bricht, deren Harmonie und rhythmische Schönheit man nicht nachempfindet, und für das Drama, ja sogar für die Lyrik (Oden) die nackte Prosa befürwortet, so vollzieht er damit nur eine Krönung von Tendenzen, die seit einiger Zeit von verschiedenen Seiten ausgehend, nach diesem gemeinsamen Ziele zustrebten.

2. DIE LITERATUR BIS ETWA MITTE DES JAHRHUNDERTS.

Die charakteristischen Anläufe zu Reform vertiefen sich im weiteren Verlauf der literarischen Entwicklung auf allen Gebieten. Freilich spitzen sie sich zunächst durchaus nicht allgemein zu wirklicher Umsetzung der geformten Forderungen zu, und wo klassische Regelmäßigkeit in die rokokomäßige Ungebundenheit übergeht, beherrscht wie in der Kunst eine rationalistische, disziplinierte Phantasie das Schaffen. Der lyrischen Poesie ist begreiflicherweise das triumphierende intellektuelle Element besonders abträgig. Trotzdem muß man sich hüten, ihr alle Gefühls- und Empfindungsfähigkeit abzusprechen. Gewiß findet man kaum Spuren von tief innerlicher Poesie eines aufgewühlten Herzens; im großen und ganzen wird auch weiterhin mehr über bestimmte Themen geschmackvoll und elegant diskutiert, und wo Dichtung sich zu hohem Schwung zu erheben trachtet, schlägt sie leicht in räsonnierende, kalt lassende Rhetorik um, der man das Fehlen des Erlebnisses anmerkt. Dagegen gelangt das

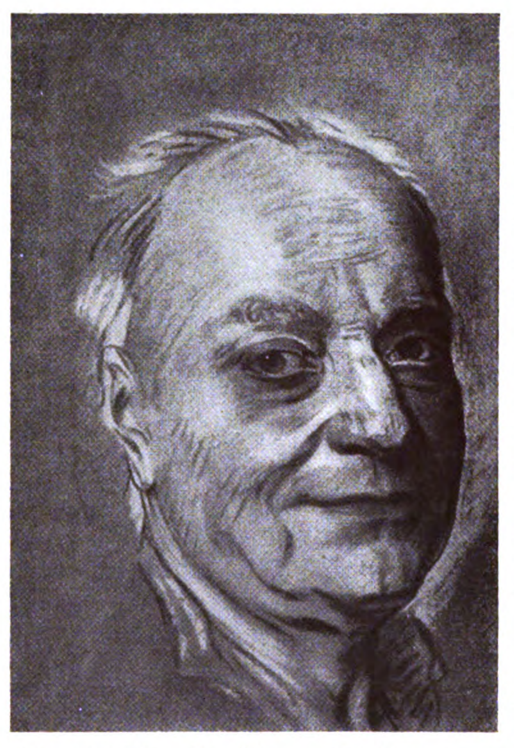
reiche geistige und materielle Epikureertum dieser Zeit, in das bunte Kleid leichtfließender, knapper und loser Versmaße eingehüllt, zu einem frischfröhlichen Ausdruck. Chaulieu und Chapelle und La Fontaine bleiben die bewunderten Vorbilder, denen man immer von neuem Weihrauch streut; die von ihnen angeschlagenen Töne sorgloser, heiterer, von Ironie und Satire gewürzter, nach Dauer im Wechsel, wollüstigem Genießen strebender Weltanschauung werden zu harmonischer Symphonie fortgebildet, die ihre pikante Illustration erhält durch die zahllosen, gleiche Stimmung verratenden Stiche und Gemälde der zeitgenössischen Maler. Im großen und ganzen werden die alten Formen der Ode, Épître, Ekloge, Chanson weiter gepflegt, nicht selten mit dem alten Ballast antikisierender Mythologie beschwert; Anakreon und Horaz, dazu Epikur und Theokrit bleiben die gefeiertsten antiken Muster, aber stets sind es die leichtesten Formen der Kleinkunst dieses „siècle des jolies bagatelles", welche die feinsten künstlerischen Werte aufzuweisen haben, so neben den leichtgeschürzten Chansons, den scharf gespitzten Epigrammen als neue, ungemein beliebte Formen die knappen, gereimten Fabeln und Contes nach La Fontaine, dessen eigene Contes im prächtigen Gewande der Ausgabe von 1762 das Lieblingsbuch dieser Zeit waren. Hier und da schwingen bereits gelegentlich einmal zartere Töne empfindsamer, nicht nur literarisch nachgeschaffener Freude an der Schönheit der Natur durch, die aber erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts lebhafter angeschlagen werden.



268. Vignette mit Büste J. B. Rousseaus in der Ausgabe seiner Werke v. J. 1743.

In der endlosen Schar der Dichter und Dichterlinge hat man seiner Zeit allzu hoch den vorwiegend unpersönlich, kühl reflektierenden J.-B. Rousseau (1671—1741) wegen der geschmeidigen Glätte seiner Poesien gepriesen, dessen Verbannung aus Frankreich seit 1712 nicht imstande war, ihn zu irgendwelcher tieferen Herzenslyrik anzuspornen, wie etwa einst Du Bellay in Rom. Er wie auch sein Schüler Lefranc de Pompignan (1709—1784), haben sich auch mehrfach in religiöser Poesie nicht ganz ohne Glück versucht. Echte Rokokostimmung atmen dann die bequemes epikureisches Leben, gelegentlich auch einmal spielerisch die naive Ursprünglichkeit alter Zeiten preisenden „poésies fugitives" des Kardinals Bernis (1715—1794), während die zart angehauchte Poesie eines Desmahis († 1761) von einer sanften Melancholie überschattet ist. Quietistische Beschaulichkeit und gemäßigten Hedonismus mit einem reizvollen Beigeschmack bis zur Selbstironie gehenden Humors verherrlicht in graziösen, ungebundenen 8-Silbnern, in freien Versverschlingungen Gresset (1709—1777), dessen Hauptwerk „Ver-Vert" (1734), die Geschichte des gelehrigen Nonnenpapageien, der während einer Fahrt auf der Loire das Fluchen lernt, in seiner Flüssigkeit der Form wie harmlosen Satire über den Durchschnitt hinausragt. Unerreichbarer Meister der überwiegend intellektuellen, in knappe Formen gekleideten Kleinkunst-Dichtung ist für das ganze Zeitalter Voltaire, dessen Witz und Geist in zahllosen Épîtres, Versprosa-Briefen, kleinen Satiren und Epigrammen Triumphe feiert. Frühzeitig beginnt auch diese leichte Dichtung in die Bahnen kräftigerer philosophischer Betrachtungsweise einzulaufen, damit den wesentlichsten Charakterzug der Literatur dieses „siècle philosophique" widerspiegelnd.

Durchaus von den gleichen geistigen wie künstlerischen Triebkräften beherrscht wird die Entwicklung des Theaters, die nur bei oberflächlicher Betrachtung aus dem allgemeinen Rahmen herauszufallen scheint. Wenn die „haute tragédie" im wesentlichen auf dem klassischen Standpunkt stehen bleibt, ohne es indes zu irgend welcher Bedeutung zu bringen, und wenn andererseits die Komödie eine beachtenswerte Blüte zumal in den leichtesten heiterkeits-



269. Crébillon der Ältere. Zeichnung von La Tour.

erfüllten Sondergattungen wie der Opéra-comique, dem Vaudeville usw. erlebt, so entspricht eine solche Evolution durchaus dem Wesen des leichtlebigen, tändelnden Rokoko, dem gewaltige, heroische Charaktere wie aufwühlende Leidenschaft im ganzen fremd blieben, dessen unbekümmertes und witzliebendes Epikureertum aber in den genannten Gattungen des heiteren Dramas seinen adäquaten Ausdruck fand. Aus der Abneigung aber gegen die rigorose Starrheit der klassischen Tragödie und der wachsenden Bedeutung des bürgerlichen Elementes sollte schließlich nach mühsamen Ansätzen um die Mitte des Jahrhunderts die Mischgattung des Dramas, des bürgerlichen Schauspiels, hervorgehen.

Die Unfähigkeit, die große klassische Tragödie weiterhin mit lebendiger Gestaltungskraft zu pflegen, erhellt deutlich aus den hilflosen Versuchen der Epigonen. Houdar de la Mottes rührungsgeschwängerte „Ines de Castro" (1723), die ganz nach klassischen Vorschriften gebaut ist und dadurch die Unfähigkeit oder Angst des Verfassers, seine eigenen revolutionären Theorien in die Praxis umzusetzen, beweist, verdankt ihren Erfolg nicht der Feinheit der Charakterdarstellung, sondern nur der eigenartigen sentimentalen Querströmung der Zeit. Crébillons des Älteren (1674—1762) zahlreiche, an antike oder orientalische Vorlagen sich anlehnende Stücke, ersetzen dramatische Kraft und tragische Größe durch unkünstlerische Übersteigerung des Gräßlichen und Unnatürlichen einerseits, durch äußerliche, zu tollen Unwahrscheinlichkeiten führende dramatische Mittel andererseits. Sein berühmtestes Stück „Rhadamiste et Zénobie" 1711 (nach Tacitus), lehnt sich in seinem Konfliktstoff offenkundig an Racines „Mithridate" an, aber an Stelle der schönen Plastik der Charaktere und Einfachheit der Handlung ist komplikationsreiche Überspannung der Motive getreten (doppelte Blutschande, doppelte Verkleidung usw.). Nicht die reinen Linien Racines sind Vorbild, sondern die barocken Schnörkel des alternden Corneille, dessen emphatische Rhetorik und dessen Pathos hier noch einmal nachklingt.

Wieder nur die relativ besten Produktionen trifft man bei Voltaire an, dessen umfangreiches Tragödienwerk den Zwiespalt zwischen Tradition und Reform, zwischen Klassik und Rokoko auf Schritt und Tritt verrät. Noch ehe er nach England geht, wagt er sich an leichte technische wie stoffliche Neuerungen („Oedipe" 1718 ursprünglich ohne Liebesmotiv; in „Mariamne" 1724 trinkt die Heldin auf offener Bühne den Giftbecher); dann hat er einen Hauch von Shaksperes Geist verspürt, aber eben nur einen Hauch, denn die ordnende Vernunft läßt ihn von Anfang bis zu Ende die ungebundene, hemmungslose Barocktechnik Shaksperes in ihrer Überkraft als „désordre" empfinden. Diese Einstellung Voltaires beleuchtet noch einmal blitzartig den tiefen Gegensatz zwischen der französischen Klassik und dem himmelstürmenden Titanentum des Barock überhaupt. Und nun erweisen die ewigen Versuche zu Reform und seine Gegenmaßnahmen den Kampf, den Klassik und Rokoko sich in Voltaires Seele liefern. Kaum ein Drama verrät nicht diesen Gegensatz. Immer wieder sucht er die engen Fesseln der alten klassischen Tragödie zu sprengen, sucht buntfarbige Bewegung hineinzuzaubern durch Erweiterung des Stoffgebietes (neben der Antike Orient, Amerika und das nationale Milieu) und durch gewisse Ansätze getreuer Lokalfärbung, sucht selbst das Drei-

einheitsgesetz durch Wechsel der Szenerie zu durchbrechen und damit die geschlossene Form aufzulockern und ähnliches mehr. Doch bleiben seine Reformversuche in dieser ersten Jahrhunderthälfte auf Äußerlichkeiten beschränkt, und zu einem gewaltsamen kräftigen Zerbrechen der alten Formen und Fesseln kommt er nicht, daran hindert ihn immer wieder sein rationalistisch-klassischer Ordnungssinn, seine Gebundenheit an die Tradition. Aus dieser kann er sich ebensowenig befreien, wie er auch nicht den letzten Schritt in seinem philosophischen Kampf wagt, sondern als metaphysisches Überbleibsel den vernunftmäßig konstruierten teleologischen Gottesbegriff beibehält.



270. Illustration zu Voltaires Mérope, V. Akt. Radierung von G. de Saint-Aubin.

Dieses Überwiegen der Raison hat auf seine künstlerische Gestaltungskraft zwiefach gewirkt: fördernd, indem sie allein in ihm echte Leidenschaft entfachte und ihn zum glühenden Vorkämpfer für vernunftgemäße Lebensanschauung machte; hindernd, wenn sie durch Überspannung dieses Elementes die Tragödie leicht echter Tragik entblößte und sie zur Sklavin seiner Ideen herabdrückte. Es ist aber nicht richtig, als grundsätzlichen Unterschied der Voltaire'schen Tragödie zur klassischen zu behaupten, daß erstere durchweg zu tendenziös gefärbt sei. Allerdings wird seine Bühne zur Kanzel, zur Tribüne, auf der er die rationalistischen Ideale der Toleranz und Humanität verficht, aber was hatte z. B. der große Corneille selbst in seinen besten Stücken anderes getan, als sein Ideal — darin zugleich der Herold des Ideals seiner Zeit — den Staatsgedanken in den Mittelpunkt aller Handlung zu stellen, dem sogar das Einzelwesen mitleidslos geopfert werden durfte? Jetzt ist es ein neues Ideal einer neuen Zeit, dem Voltaire huldigt und dem er zu künstlerischer Vollendung verhilft, wenn er, wie in seinem besten Stück, „Zaïre" (1732), echte Tragik durch den Seelenkampf zwischen religiösem Dogma und irdischer Liebe mit psychologischer Feinheit voll Leidenschaft und sich doch objektiv im Hintergrund verhaltend, erschafft. Hier wie auch sonst bleibt Voltaire in dem bei allen Lockerungsansätzen doch geschlossenen Bau seiner Tragödien, ihrer vornehm geglätteten Sprache klassisch, aber freilich hat ihn andererseits sein heißes Herz nicht immer davor bewahrt, die vorgefaßte Aufklärungsidee so stark in den Vordergrund zu stellen, daß Charaktere und Handlung darunter gelitten haben, und Stücke, die einer solchen Idee überhaupt entbehren — das beste „Mérope" 1743 mit dem Motiv der Mutterliebe — sind selten. So wird in „Alzire" (1736) auf südamerikanischem Boden der Kampf zwischen Humanität, christlichem Despotismus und menschlicher Leidenschaft ausgefochten und wirkungsstark mit dramatischer Steigerung dargestellt, um aber am Ende mit der unerwarteten Milde und Güte des sterbenden Usurpators in einen künstlich erzwungenen Schluß zu Ehren des Humanitätsideals umgebogen zu werden. Werden solche gewaltsame Umprägungen allzu kräftig vorgenommen, wie in „Mahomet" (1742), dem persönlichkeitsverzerrenden Haßgesang gegen religiösen Fanatismus, und besonders in den späteren Stücken (Les Scythes, les Guèbres, les Lois de Minos), so ergaben sich allerdings willkürliche Gebilde ohne innere Wahrheit.

Aber selten einmal ist ein Stück gänzlich aller Schönheit und Kraft bar. An gemeißelter



271. Die italienische Komödie. Radierung von G. de St. Aubin.

Wucht steht sein Werk zwar Racine und Corneille nach, zu oft wird die innere dramatische Kraft durch das Surrogat rein äußerlicher Verwicklung ersetzt, längere Partien atmen zu oft phrasenhaftes Pathos. Aber wo der Quell seiner Herzenslyrik emporspringt, d. h. wo es Kampf gegen Unduldsamkeit und für edle Menschlichkeit gilt, blitzen kraftvolle und scharf geschliffene Worte und Sätze einprägsam hervor und durchzucken grell den düsteren Himmel seiner die ganze Menschheit mit ihrer Qual umfassenden Bühne, ein Wetterleuchten am Vorabend nahenden Gewitters.

Immerhin neigt sich bei einer Abwägung beider Arten der dramatischen Dichtung die Wagschale zu Gunsten der Komödie. Sie hat seit Molière, wie wir sahen, kaum eine Unterbrechung erfahren und sie entwickelt zu Anfang des Jahrhunderts wichtige Nebengattungen, aus denen schließlich die beliebte komische Oper hervorgehen sollte.

In den nach Form wie Gehalt gleich fessellosen, phantastisch kühnen Stücken der Italienertruppe (gesammelt im „Recueil de Ghérardi" (1694) mit ihrer frivol-sensuellen Behandlung des Liebesthemas in engem Verein mit der aktuell gewordenen „question d'argent" hat das ausgehende 17. Jahrhundert die Lebenshaltung der unterirdischen Ströme widergespiegelt, die in die hemmungslose Régence überleiteten. Während ihrer Verbannung aus Paris von 1697 bis zum Regierungsantritt des Regenten, der sie erneut fördert, traten die alten Jahrmarktsbühnen der Forains ihr Erbe an, heftig befehdet durch die königlichen Comédiens, die in ihnen einen gefährlichen Konkurrenten erblickten. Alle ihre Versuche, diese mit rigorosen Mitteln zu unterdrücken (z. B. Verbot des Dialogs und Monologs) scheiterten an der alle Hindernisse überwindenden Zähigkeit des Gegners, der mit allen möglichen, die Komik nur erhöhenden Gegenmitteln, besonders durch Verwendung des musikalischen Elementes, ihnen siegreich begegnete. Auch die Italiener kämpften nach ihrer Rehabilitierung gegen den unbequemen Rivalen nur vergeblich an, um sich schließlich mit ihm zu verständigen. Dank der eifrigen Anteilnahme einiger der besten Komödienverfasser wird das ursprünglich derbe Niveau gehoben und verfeinert. Lesage (1668—1747) liefert den Forains eine Fülle zarterer, nicht mehr so gepfefferter Lustspiele, die mit dezentem Witz und leichter Charakterisierung gern im orientalischen Gewande tollenden Unsinn, aber auch Sitten- und Ständesatire bieten. Sein bestes Stück dieser Art, „Arlequin roi de Serendib" (1713), wird noch von Pirons „Arlequin Deucalion" (1722) übertroffen, dem glänzendsten Versuch, in der Zeit des Dialogverbots mit Hilfe stummer Personen sowie eines Papageien eine von Witz und köstlichen parodistischen Anspielungen auf die zeitgenössische düstere Tragik eines Crébillon usw. strotzende Handlung auf die Bühne zu bringen. Aus der beliebten Verbindung mit musikalischem Vortrag entwickeln sich schließlich die beiden Sondergattungen der „comédie en vaudeville" (Musik nach bekannten Kuplets) und der „comédie à ariettes" (Musik nach neuen Melodien), woraus schließlich die Opéra-comique emporwuchs.

Drei Poeten haben diesen leichtesten Gattungen zum Siege verholfen: Panard († 1765), Vadé († 1757), Favart († 1792). In Panards witzigen, aber mit natürlichem Anstand und





Antoine Watteau. Die französische Komödie (oben) und die italienische Komödie (unten).
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

leichtester Verskunst geschriebenen Schubladestücken feiert phantastisch freies Spiel ohne jede Tiefe der Psychologie und übermütige Situationskomik Triumphe. Vadé dagegen taucht in die Tiefen volkstümlicher Niederungen hinab, seinen ebenfalls meist phantastisch geformten Stücken einen kräftigen Schuß an naturalistischer Derbheit, an Jargon und Markthallen-Kauderwelsch beimischend. An Leichtigkeit der Diktion, Grazie wie köstlichem Witz werden sie noch durch die sprühenden Werkchen Favarts übertroffen, die, oft nach La Fontaine'schen Contes geschaffen, mit Bildern Bouchers illustriert, eine der reizvollsten Blüten des Rokoko darstellen. Neben der in flottem Tempo sich abspielenden ,,Chercheuse d'esprit" (1741), die La Fontaine'sche Schlüpfrigkeit in dezente, in Naturphilosophie getauchte Harmlosigkeit überführt, verdient sein späteres Werk ,,Les trois sultanes" (1769) besonders hervorgehoben zu werden als eine echte Komödie, bei der das musikalische Element fast gänzlich zugunsten des literarischen Textes zurückgedrängt ist. Sprudelnd von lustigster Laune, sprühend von Witz, ist es in seinem phantastischen orientalischen Gewande, seinen flüssigen vers libres, seiner knappen und prickelnden Szenenführung das reizvollste Spätrokokospiel, in seiner Verherrlichung der graziösen, klugen wie frechen Französin und des weiblichen Elementes überhaupt zugleich der charakteristischste Widerschein dieses femininsten Jahrhunderts, dessen anderem Wesenszug der philosophischen Aufklärung selbst dieses launigste Stückchen am Ende noch seinen Tribut an humanitärem Gehalt zollt.



272. Illustration zu Favarts ,,Les trois sultanes" von H. F. Gravelot. Paris 1762.

Neben diesen Sondergattungen, in denen sonst die Musik durchaus dominiert, und daher nicht selten die eigentliche literarische Kunst zu kurz kommen läßt, hat die echte Komödie in Lesage und Marivaux ihre besten Förderer gefunden. Lesage, in seinem dramatischen wie epischen Schaffen sich zunächst an die Spanier anschließend, ging bald eigene Wege und führte, sekundiert von Dufresny (1648—1724) die Sittenkomödie wieder zu einem gewissen Höhepunkt. Bereits in seinem noch unter Mendozas Einfluß gebildeten ,,Crispin rival de son maître" (1707) zeigt er kräftige Ansätze zu scharfer und treffender Gesellschaftssatire. Im ,,Turcaret" (1709) hat er dann die Sitten seiner Zeit an ihrer verwundbarsten Stelle getroffen, indem er den Typus des reich gewordenen gewissenlosen Steuerpächters einerseits, des leichtfertigen, vom Spielteufel besessenen und verschuldeten Adligen andererseits, um sie herum die mit ihnen verbundene Welt skrupelloser Glücksjäger und Gewinnlinge in einer aus zahllosen scharf geschnittenen Einzelszenen voll Situationskomik sich sprunghaft aufbauenden tollen Handlung in ihrer ganzen nackten Amoral zeigt. Den Pessimismus dieser Stücke verdeckt die entwaffnende Heiterkeit, das mitleidslose Lachen, die glänzende Geschmeidigkeit der Sprache, die sich oft zu Wortgefechten voll schlagenden Witzes zuspitzt.



273. Marivaux. Kupferstich von P. Chenu nach einer Zeichnung von Garand.

Während Lesage mit lächelnder Brutalität die realen, allzu realen Schattenseiten des frechen Rokoko grell beleuchtet, hat Marivaux' (1688—1763) feineres Empfinden aus dem hemmungslosen Materialismus, dem tollen Sinnentaumel seiner Zeit in einem poetischen Phantasiespiel voll einzigartig zarten Duftes seine Zuflucht gesucht. Wie Watteau und Lancret, denen er auch in der Anmut und Gedämpftheit der Farben nahe steht, führt er uns in eine erträumte idealistische Gesellschaft, deren neckisches und heiteres Spiel der Gefühle er mit subtiler Sonde bloßlegt. Vor ihm weist nur Dufresny († 1724) in einzelnen Stücken schwache Ansätze ähnlicher neuartiger Gestaltung auf, in der Marivaux Meister ist. Mit der feinziselierten, witzsprühenden und leicht preziös gefärbten Sprache seines „Marivaudage" hat er ebenso neue Bahnen beschritten wie mit der zentralen Stellung des Liebesmotivs, das in dieser ausschließlichen Bevorzugung noch nicht über die komische Bühne gegangen war. Die weder platonische noch sentimental petrarkistische, sondern sehr positivistisch frivole Liebe seiner Zeit hat er, hierin abermals Watteau verwandt, in eine idealisierte Atmosphäre erhoben. Aber es ist nicht eine entscheidende Krisis, sondern lediglich der Prolog zum Drama, das reizvolle Liebesspiel bis zum definitiven Sichfinden der Herzen, das er besingt, und als Kämpfer der Liebe treten nicht mehr die stolzen Charakterstatuen eines Corneille oder Racine in die Schranken, sondern die zerbrechlichen Rokoko-Porzellanfigürchen, die mit zierlicher Gebärde ihre espritglitzernden Florette kreuzen. Die dramatische Handlung ist wie in der Klassik in die Psyche verlegt und verzichtet im ganzen auf bedeutende äußere Mittel, aber an Stelle gewaltiger, kraftvoll sich steigernder Aktion strahlt sie in lauter kleine sprühende Szenen aus, und Racine'sche Leidenschaftsgröße und Erschütterung ist leichter Tändelei gewichen. Alles Empfindungsmäßige verschanzt sich hinter den Intellekt; das Gemüt verbirgt sich fast ängstlich hinter der Finesse des Witzes und galant streichelnder Pointen. Romantisch bunte Umhüllung wie orientalischer Schauplatz und antike Götterwelt in freiester Phantasie schaffen hie und da einen farbigen und beweglichen Hintergrund. Aber nicht alles bleibt nur Scherz um des Scherzes wegen; auch hier klingen aufklärerische Gedanken mit bewußter Spitze gegen Vorurteile der Zeit als ernstere Leitmelodien hervor, darunter besonders kräftig und mit unnachahmlicher Grazie durchgeführt die Metaphysik der Geschlechtsliebe, die immer wieder nach Art und Wesen für einander bestimmte Menschen zusammenführt. Der revolutionäre Gedanke der Überwindung des Standesunterschiedes (Herr und Diener) wird aber immer wieder mit vorsichtig wägendem Rationalismus in das enge Bett einer durch Bildungsgleichheit bedingten Harmonie geleitet (Jeu de l'Amour et du Hasard — La double inconstance usw.). In einem seiner späteren Stücke „La Mère confidente" (1735) macht er schließlich der sentimentalisch-moralisierenden Zeitströmung Zu-



274. Die glückselige Insel. Kupferstich nach einem untergegangenen Gemälde Watteaus.

geständnisse, die unterdessen mächtig emporgewachsen war und eine weitere Umgestaltung des Theaters bewirken sollte.

Die eigenartige Stimmung, die in der gefühlsstarken Epoche Racines und der Lettres Portugaises echt und leidenschaftsgewaltig war, scheint zur jetzigen frivolen Zeit in polarem Gegensatz zu stehen. Tugendpredigt und Zärtlichkeit schöner Seelen passen bei oberflächlicher Betrachtung schlecht zum Rokoko. Es ist auch gewißlich bereits eine Reaktion gegen dessen Geist, die sich leise anbahnt, aus ihm herauswachsend, aber zunächst noch in seiner Gestaltung doch ihm gleichartig; es ist eine rationalistische, reflektierende weiche Stimmung, die man vorab spielerisch pflegt, als eine neue Variante im taumelnden Genuß, und die der Sensualität nicht entbehrt. Greuzes Bilder sind sprechende Zeugnisse dafür in der bildenden Kunst; in der Charakterkomödie und im Roman treibt, wie wir sehen werden, diese Auffassung bald kräftige Blüten.

Mit Vorliebe stellt jene seit Beginn des Jahrhunderts typische Rokokogestalten auf die Bühne, wie den Undankbaren, den Boshaften, den Unverschämten, den Neidischen usw., Charaktere der im geistigen Kleinkrieg sich erschöpfenden Salons, zierliche gewissermaßen verengte Typen nicht ohne individualistisches Leben, taucht sie gern ein in einen Knäuel von Situationskomik und in Feuerregen scharf gespitzten Dialogs, und zeigt sie selbst mit verblüffender Leichtigkeit und Frivolität ihrer mit Gut und Leben der Mitmenschen sorglos oder boshaft spielenden Veranlagung, der jeder höhere und größere Schwung fehlt, aber nicht ohne immer wieder einmal zugleich durch Wort wie Handlung der Tugend in diesem frivolen Spiel



275. Französischer Bucheinband aus dem Jahre 1734. Molières Werke. Exemplar der Mme Montmorency, Luxemburg. (Nach Béraldi, Estampes et livres.)

zum Siege zu verhelfen. Gewiß hat England dabei wesentliche Hilfe mit seiner vielfach moralisierenden Literatur beigesteuert, aber die Tatsache, daß die französischen Autoren spontan aus sich heraus diese Richtung pflegen, beweist abermals deren im Wesen der eigenen nationalen Psyche bedingtes ursprüngliches Vorhandensein.

So hat Destouches (1680—1754) bereits vor seiner Englandreise (1717—1723) der sentimentalisch moralisierenden Tendenz in einigen charakteristischen Stücken wie „l'Ingrat" (1712), „l'Irrésolu" (1713), „le Médisant" (1715) gehuldigt, um später (1732) in seinem bekanntesten Werk „Le Glorieux" dem Vorurteil des Adelsstolzes mit schärferen Waffen zu Leibe zu gehen, als es Marivaux getan hatte. Scherz und Ernst sind bei ihm in annähernd gleichen Dosen gemischt, ohne daß eine besonders glückliche Synthese das Ergebnis wäre. Der „Glorieux", wie auch früher z. B. der „Ingrat" sind in ihren Charakterschwächen nicht übel gezeichnet, aber die Absicht zu strafen und zu bessern tritt zu aufdringlich hervor und wird durch allzu unwahrscheinliche Konstruktion erreicht. Hier wie fast in der ganzen Komödie und Tragik dient das Motiv der nicht gewußten Verwandtschaft als beliebtester Notbehelf einer relativ meist sterilen Phantasie, deren Hauptstärke abermals in der Kleinmalerei der Detailzüge besteht.

Im einzelnen trefflich gezeichneten ähnlichen Rokokofiguren begegnet man häufig. Neben Voltaires sprudelndem „L'Indiscret" (1725) und Désmahis' „L'Impertinent" (1729) gewährt Gressets „Méchant" (1745), Molières „Tartuffe" und Destouches' „Médisant" verwandt, zugleich ein wahrheitsgetreues Bild der in zierlicher Bosheit und kleinlichen Leidenschaften sich erschöpfenden Salonwelt, die sich vom äußeren Schein gesellschaftlicher Kunst leicht blenden läßt, und deren gleißende Unmoral selbst auf anständige Charaktere einen verderblichen Einfluß auszuüben imstande ist. Nachzitternde Erregung über eigene Eindrücke hat dem Dichter scharfgeschliffene Worte gelingen lassen, dagegen nicht vermocht, die beabsichtigte moralische Wirkung aus der Psyche der Personen und ihrem Konflikt zu entwickeln; auch hier wird noch zumeist mit klügelndem Verstand über Gut und Böse diskutiert. Plastischere Wirkung hat die reizvolle Gestaltung eigener Jugenderlebnisse hinterlassen in Pirons bester Komödie „La Métromanie" (1738). Hier blitzt ein neuer, origineller Gedanke leuchtend auf: die selbständige mühevolle Entwicklung eines jungen Mannes zum Dichter gegenüber der bequemen Lebenslage des Durchschnitts, die hier in einer an Situations- wie Charakterkomik reichen, nach vorwärts schreitenden Handlung durchgeführt wird. Aber über alle geschickt verteilte sprudelnde Heiterkeit, über die köstlich knappe Dialogführung, die oft in ein Feuerwerk von Witz und komischer Doppelsinnigkeit ausstrahlt, hebt sich kräftig der ernste Grundgedanke hervor: der junge Dichter bleibt sich selbst und seinem Ideal bis zuletzt, materielle Not verachtend, treu; er läßt sich auch bei seinem ersten Mißerfolge nicht ins Tragische umbiegen, sondern behält mutig den lachenden Optimismus an das eigene Können bei, darin durchaus auch er ein echtes rechtes Produkt seines sieghaft an sich glaubenden Zeitalters.

Zur Vollendung werden all diese die reine Komik durchschneidenden seriösen Ansätze, die oft mit sentimentaler Rührung verbrämt sind, in der „comédie larmoyante" des Nivelle

de la Chaussée (1692—1754) gebracht, der letzten Entwicklungsstufe vor dem eigentlichen bürgerlichen Drama. La Chaussée hat ebenfalls, noch ehe er vom englischen „Spectator" mächtig gepackt wurde (1735), aus sich heraus und seinen französischen Vorgängern folgend den Gedanken erzieherischer Wirkung des Dramas in seinen ersten Stücken bereits in die Tat umgesetzt. Mit Bewußtsein stellt er sich in Gegensatz zu seiner eigenen Zeit, verherrlicht den Ehestand, geißelt die Auswüchse der Überkultur seiner Zeit, den Adelsstolz wie bürgerliche Lächerlichkeiten. Aber gerade an seinem Werk, aus dem schließlich alles Komische gebannt wird, spürt man die im tiefsten Wesen bedingte Gegensätzlichkeit zwischen dem echten Rokoko und der sich aus ihm entwickelnden Strömung. Die Handlung, die er, um zu seinem moralischen Endziel zu gelangen, bildet, ist mit äußerlichen, romanesken Mitteln, mit groben Effekten ohne Wahrscheinlichkeit gearbeitet. Man merkt ihr wie auch den nüancelos gezeichneten Charakteren die Künstlichkeit an; man fühlt, daß alles nur ein geistiges Spiel, eine rationalistische Konstruktion ist, die nicht von echter, überquellender Empfindung getragen ist. Die bei Tränenströmen endenden, späterhin aller Komik baren Stücke sind in ihrer Sentimentalität wie ethischen Biederkeit ebenso halbwahr empfunden wie Greuzes rührungsselige Bilder. Und deren weicher Glätte entspricht hier eine sorgfältig gefeilte Sprache, die aber dazu mit ihrer erstmaligen eigenartigen Zersetzung in unvollendete Ausrufe und Phrasen, ihrer Zerlegung in kleine fein geformte Szenen und dem, tektonischen Bau zerstörenden, Überwuchern episodischer Nebenhandlung echte Rokokozüge trägt. So stark war der Eindruck dieser neuartigen psychologischen Basis der Komik, daß selbst Voltaire, der in seiner allzu tief in die lächerlichen Seiten des Menschen eindringenden satirischen Veranlagung in seinen 13 Komödien wenig wirkliche Lustspiele schuf, in einigen davon, wie dem „Enfant Prodigue" (1736), „Nanine ou le Préjugé vaincu" (1749), „l'Écossaise" (1760) der Sentimentalität und dem Triumph der Tugend wesentliche Zugeständnisse macht. Ein Schritt weiter, von La Chaussée aus, und mit der Verankerung ernsthafter Probleme im Schoße des Bürgertums, der Familie, war das bürgerliche Schauspiel geschaffen. Aber der Geist des Rokoko beherrschte, wie wir sehen werden, allzu tief das Frankreich des 18. Jahrhunderts, als daß diese neue Gattung einer Erfüllung hätte zureifen können. —

Der Roman des 18. Jahrhunderts weist die gleiche Bereicherung, nur in noch verstärktem Maße, auf. Aber während diese für das Drama die einzige neue Errungenschaft ist, von der Entwicklung der Forains und der Italiener zur Opéra-comique abgesehen, ist dem Roman eine reichere Evolution beschieden, die seine spätere Vormachtstellung vorbereitet. Die Grundsteine dazu waren bereits um die Wende des Jahrhunderts gelegt, als mit La Fontaines und des Orients mächtiger Wirkung die neuen Gattungen der kleinen Contes und Märchen emporblühten; die knappe Novelle sollte schließlich, als typisches Ausdrucksmittel der raschlebigen Zeit, den Sieg davontragen. Der zugleich über allzu freie Phantasieerfindung triumphierende Rationalismus empört sich gegen die Unwahrscheinlichkeiten der früheren lang ausgesponnenen Romane, und dieses Streben nach Wahrheit geht so weit, daß die Autoren jetzt vielfach ihre Geschichten wenigstens als ursprüngliches Archiv- oder Handschriftengut auszuweisen versuchen, auch dies erneut ein Zeugnis des rationalistischen Geistes der Zeit, die ängstlich auf eine Übereinstimmung von Vernunft und Erlebnis achtet.

Den Übergang aus dem vergangenen Jahrhundert vermittelt Lesage, der wie in seinem Theater so auch für den Roman mit unselbständigen Versuchen bei den Spaniern beginnt, um sich dann zu origineller Gestaltung durchzuarbeiten. Und das spanische Gewand, in das er alle seine Erzählungen hüllt, ist aus sehr losem Stoff gewebt, durch den man überall das echt



276. Lesages „Diable Boiteux“. Titelbild von Dubercelle in der Ausgabe vom Jahre 1726.

Französische seiner eigenen Zeit hindurchscheinen sieht. So sind es zwar die Häuser Madrids, in die der Teufel Asmodi im „Diable Boiteux“ (1707) einen spanischen Edelmann schauen läßt, aber in Wahrheit ist es das zeitgenössische Paris, aus dessen reicher Fülle an komischen und merkwürdigen Menschentypen er uns hier interessante Ausschnitte in kleinen, realistisch gestalteten Croquis kaleidoskopartig vorführt. La Bruyères lebensvolle, malerisch bewegte „Caractères“ haben ihm vielfach Pate gestanden zu seinen meist satirischen Porträts, deren aktuelle, echt französische Basis noch dadurch erhärtet wird, daß Lesage 1726 bei einer neuen Bearbeitung Anekdoten und Probleme, die ihm zu veraltet erscheinen, ausmerzt, um dafür neue im neuen Zeitgeschmack einzufügen. Auch sein Hauptwerk, der „Gil Blas de Santillane“ (I. II. 1715; III. 1724; IV. 1735), weist eine Evolution zu selbständiger Schöpfung auf. Das spanische Kleid ist auch hier fadenscheinig und beschränkt sich auf ein loses spanisches Milieukolorit, auf geographische Einzelheiten, die nicht einmal immer richtig sind, auf die besonders im Anfang starken Anleihen bei dem abenteuerlichen Element des Schelmenromans. Dieser hat zwar als Vorbild gedient, aber auch andere Quellen sind benutzt, italienische und französische, und in seiner ganzen Weltschau und Darstellungsweise, seiner Freude an Witz und Komik, seiner Neigung, ridendo dicere verum, setzt er eine alte Linie speziell französischer Erzählungsliteratur fort, die sich von Rabelais über Sorel zu Scarron leitet. Die reine Absicht der amüsanten Unterhaltung, die auf jede direkte Moralpauke Verzicht leistet, stimmt damit überein, scheidet Lesages Werk aber erneut vom spanischen Muster.

An dieses schließt es sich stofflich vor allem im ersten Teile an, der uns den Helden in seinen Jugenderlebnissen, die ihn besonders in die Welt der Schelme, Räuber und Gauner führt, schildert. Dann sprengt er bald diesen ursprünglich spanischen Rahmen, auch über das bürgerliche Milieu, wie es Scarron und Furetière boten, geht er hinaus und erweitert ihn zu einem umfassenden Bild der Menschheit. Dank seiner Intelligenz und Geschicklichkeit rückt der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Gil Blas aus niederen Diensten in höhere Schichten hinauf, wird Sekretär hochgestellter Geistlicher und Fürsten, deren spannungreiches Leben voll Fußangeln und Fesseln er in allen Höhen wie Tiefen kennen lernt, einmal himmelhoch jauchzend, ein andermal wieder in jähe Abgründe gestürzt, bis er endlich in den Hafen gesicherter Stellung und glücklicher Ehe einläuft. Es ist somit der erste Roman der im 18. Jahrhundert ziemlich häufigen Gattung, die ein neues Leitmotiv erklingen läßt: den Aufstieg eines Menschen aus mäßiger oder niederer Herkunft zu Reichtum und Macht. Gil Blas verhelfen dazu seine Eigenschaften der Intelligenz, nicht des Gemüts, das keine Rolle spielt. Voll sorgloser Rücksichtslosigkeit in der Wahl der Mittel, voll naiven Egoismus und der für das 18. Jahrhundert charakteristischen unverwüstlichen Lebensfreude und sieghafter Spannkraft, überwältigt er alle Hindernisse förmlich spielend. Eine konsequente Evolution tief begründeter Psyche oder gar eine Läuterung seines Charakters hat Lesage freilich nicht angestrebt in seinem Werke, das weit mehr Sitten- als Charakterkomik bietet, auch damit in polarem Gegensatz zum klassischen Roman des 17. Jahrhunderts stehend. Das Bild freilich dieser „comédie humaine“ ist in grauen Farben gemalt; es

fehlen die lichten Untertöne, die Scarrons Werk bei aller Schärfe der Darstellung auszeichnen. Aber wieder läßt die stets witzige und belustigende Gestaltung eine betrübliche Stimmung nicht aufkommen, und der ungemein behagliche wie flüssige Stil voll Klarheit, gewürzt mit Pointen und durch reizvollen trocken-naiven Humor, täuschen auch über den Mangel einer einheitlichen Komposition hinweg. Denn die Technik des Werkes ist, im Gegensatz zur gesammelten Geschlossenheit des klassischen Romans, lose und gelockert; eine Fülle sich zwanglos aneinander reihender Bildchen und einzelner Episoden, gelegentlich durchschnitten von eingeschobenen Erzählungen; eine Fülle an unserem Auge rasch vorübergleitender Persönlichkeiten, gut erfaßt in ihrem buntfarbigen Äußeren, ihren Gesten, aber nicht in ihrer Psychologie, eingebettet in ein homogenes natürliches Milieu und verbunden durch flutende Handlung, lassen kaum einmal Monotonie aufkommen. Manche Länge und Weitschweifigkeit weisen noch zurück ins vergangene Jahrhundert, aber die knappe, präzise, mit graziöser Leichtigkeit zugespitzte Phrase kündet bereits das hastende Rokokozeitalter an, dem das Werk aber noch fernsteht durch seinen völligen Mangel an philosophischer oder moralisierender Betrachtungsweise.



277. Lesage. Kupferstich von J. B. Guélard.

In dieser wie anderer Hinsicht bedeuten Marivaux' beide Romane „Marianne" (1731—1741) und „Le Paysan parvenu" (1735/6) einen weiteren Schritt nach vorwärts. Nach tastenden Versuchen, die den Zwiespalt in Marivaux' sensibler Seele zwischen Phantasie und Vernunft beleuchten und mit dem Sieg der letzteren in seiner mit hübscher Komik verbrämten „Voiture embourbée" (1715) enden, hat er in seinen zwei großen Romanen abermals das für die Zeit charakteristische Motiv des Emporsteigens eines Menschen aus niederer Sphäre zu Reichtum und hoher Stellung behandelt. Aber der Unterschied zu Lesage ist wesentlich. Der letzte Rest der anrüchigen Gauner- und Schelmenwelt der Spanier ist ebenso beseitigt wie der Hauch spanischen Kolorits; es ist die französische Gesellschaft seiner Zeit, deren verschiedenste Schichten er uns mit realistischer Treue zeigt, ohne sie, wie im Drama, in eine erträumte idealistische Gewandung zu stecken. Der idealisierende Zug fehlt andererseits nicht; in einem Fall ist es ein junges Mädchen, im anderen ein junger Bursche vom Lande, die beide dank ihrer guten Charaktereigenschaften, mehr als dank ihrer Klugheit, von einer Dosis Glück unterstützt, ihren Höhenweg durch Hindernisse und Anfechtungen machen. Mit dem energisch durchgeführten Sieg der Tugend über Standesbewußtsein und andere Vorurteile wird hier wieder der sentimentalen Aufklärung der Zeit Tribut gezahlt, aber auch die zeitgenössische Umwelt mit ihrem naiven Egoismus, ihrer sorglosen Frivolität, wird in einer Fülle mit feiner Psychologie erfaßter Gestalten und Begebenheiten aufgedeckt.

Marianne in ihrer natürlichen Koketterie, ihrer subtilen Beobachtungsgabe, ihrem verblüffend sicheren, instinktmäßigen Handeln in allen Lebenslagen, dem graziösen Reiz ihrer Weiblichkeit, ist ein ebensolches Kabinettstück wie Jacob, der pfiffige, gescheite, dabei mutige und zielbewußte Bauernbursche, der seine



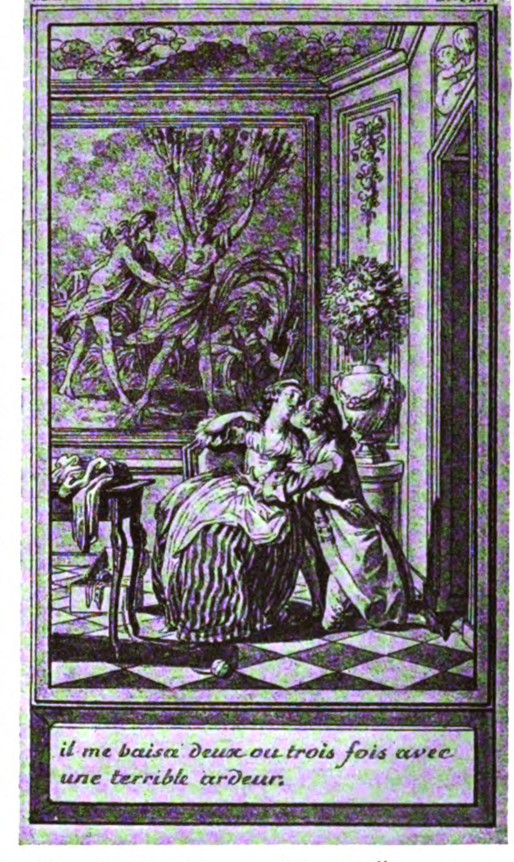
278. Abbé Prévost. Kupferstich von G. F. Schmidt.

gute Gestalt und sein liebenswürdiges, heiteres Wesen geschickt auszunützen versteht, vor allem in typischer Skrupellosigkeit seine außerehelichen Liebschaften und Abenteuer als selbstverständlich betreibt und das weibliche Element lediglich als Sprungbrett zum Vorwärtskommen ansieht. Auch das Gewimmel der Nebenpersonen, die Welt der falschen und echten Frommen, des Kleinbürgertums bis herab zu den Kutschern ist in ihrer Eigenart scharf erfaßt, in ihren individuellen Eigenzügen, der Abschattierung ihrer Sprechweise, lebendig und treffend wiedergegeben. In dieser selbst die Sprache, nicht nur das Äußere, realistisch-individualisierenden Darstellungskunst wie in der feinen, in alle Falten und Fältchen des Herzens eindringenden Psychologie, besonders wieder der Frauenwelt, bedeutet Marivaux abermals einen wesentlichen Fortschritt. Wie sorgsam er zumeist die vielgestaltigen äußeren Ereignisse auf psychologischer Basis aufbaut, beweist z. B. der Unglücksfall Mariannes, der ihr die Bekanntschaft mit Valville, ihrem späteren Liebhaber und Gatten, vermittelt. Nicht ein Zufall ist schuld, als sie von dessen Karosse umgerissen wird, sondern die wohlbegründete Unachtsamkeit der Heldin, die in einer verliebten, koketten Träumereistimmung die Kirche verlassen hat, voll selbstgefälliger Freude über die Aufmerksamkeit, die ihr dort Valville durch seine Blicke bezeugt hat.

Lesage hatte zwar auch schon die „Ichform" für seine Erzählung gewählt, aber erst Marivaux ist es, der diese von den Memoiren und der Epistolarliteratur herkommende neue Darstellungsweise zu einem biegsamen Werkzeug für die psychologische Erfassung ausbildet, das der Roman des 18. Jahrhunderts fortan gern anwendet. Freilich war dieses an sich treffliche Instrument der Seelenanatomie nicht ungefährlich: in der Hand des Vernunft und Tugend predigenden Zeitalters wurde es rasch zu einem gemißbrauchten Hilfsmittel der reflektierenden Raison. Marivaux ist dieser Gefahr bereits erlegen dank seiner Überspannung der zergliedernden und analysierenden Kunst, die in allzu viel Dissertationen und Reflexionen ausartet. Die an sich sehr lose, unsystematische Komposition wird dadurch völlig aufgelockert; das Ganze zerflattert in eine Unmenge einander sich jagender, durch Betrachtungen des Autors häufig unterbrochener Einzelporträts und Miniaturbildchen. In dieser destruktiven, die Tektonik zerfasernden und zersplitternden, mit massenhaftem leichtestem Rankenwerk durchsetzten Technik, der die analysierende, subtil zerlegende Sprechweise des „Marivaudage" stilgerecht zur Seite steht, erscheint auch Marivaux' Romanwerk als typisches Rokoko. Seine ausgedehnte Breite ist nur Schein; „Marianne" wenigstens ist in längeren Absätzen, in 11 lockeren Partien zwischen 1731 und 1741 geschrieben, und weder in „Marianne" noch im „Paysan parvenu" hat Marivaux es zu einem krönenden Abschluß gebracht; zu einer sorgfältigen, systematischen und geordneten Formung, einer überlegt geregelten Komposition war er ebensowenig imstande wie sein Zeitalter.

In des Abbé Prévost (1697—1763) weitgesponnenen zahlreichen Romanen endlich (wichtigste die „Mémoires et Aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde" 1728—31;

„Le philosophe anglais ou Histoire de Cleveland, fils naturel de Cromwell" 1731—38 in 8 Bänden; „Le Doyen de Killerine" 1735/40) strömen die verschiedenartigsten Elemente zusammen, ohne doch zu einer künstlerischen Synthese zu gelangen: didaktisch aufklärerische und sentimental-moralisierende Züge, romanesker Stoff mit vorromantischem mysteriösem oder grausigem Phantasiespiel, das ins Melodramatische überschlägt, meist eingebettet alles in eine Art historischen Rahmen, der aber bald gesprengt wird. Gewiß ist Prévost, dem ein abenteuerliches Leben englisches Wesen nahebrachte, und das er seinerseits seinen Landsleuten in seiner den „Spectator" nachahmenden Zeitschrift „Le Pour et le Contre" acht Jahre lang in fesselnd geschriebenen Essays sowie in viel Beifall erregenden Übersetzungen englischer Romane (Richardsons „Pamela", „Clarissa") ausbreitete, intensiver als andere von dieser englischen Kultur und Literatur beeinflußt worden. Aber nicht nur nahm er besonders den speziell französisch gefärbten Teil des englischen Geistes- und Literaturgutes auf, wie z. B. Pope; auch in seinem eigenen Romanwerk setzt sich wesentlich französische Tradition fort. Dieses nun ist zum Teil noch im Roman des 17. Jahrhunderts mit seinen letzten Fesseln gebunden, zum Teil entbindet es aber auch neue Kräfte.



279. Illustration zu Prévosts Übersetzung der „Pamela" von Richardson. Zeichnung von Marillier.

So hat z. B. die alte Technik des pseudoidealistischen Romans der Scudéry, La Calprenède usw. mit ihrer in unendliche Breite gezogenen komplizierten Darstellung, ihrer Häufung romanesker Elemente wie Entführungen, Verkleidungen, Gefangenschaft und Befreiung, Träumen, Krankheiten und Tod noch einmal eine Auferstehung erlebt; die Bevorzugung höfischen allenfalls vornehm bürgerlichen Milieus erinnert ebenfalls an jenen verklungenen Idealroman, während andererseits die Tendenz zu belehren und zu erziehen, welche mehrfach zur Schöpfung einer Mentorrolle führt, der als Sprachrohr des Verfassers den Helden unterweist, unmittelbar Fénélons „Télémaque" fortsetzt. In alledem verrät sich weniger ein hilfloses unselbständiges Tasten als die Wirkung seiner ausschweifenden Phantasie, wie andererseits seiner ehrlichen Neigung, ethische Werte zu künden. Auch in der unangetasteten Vormachtstellung, die er dabei der Religion über die „connaissances naturelles" einräumt, sowie der geglätteten, naturalistische Diktion verschmähenden, in hoheitsvollem Adel sich bewegenden Sprache, gehört er noch dem vergangenen Jahrhundert an, aber eine Anzahl anderer Züge reihen ihn durchaus dem Rokoko an, ja weisen sogar über dieses auf die kommende Romantik hin. Zumal in den Folgen, die seine didaktisch-moralisierenden Tendenzen für die Romantechnik haben, steht er auf ähnlicher Stufe wie Marivaux. Auch Prévosts Romane sind weit davon entfernt, in einem geschlossenen, konzentrierten Aufbau zu einem Gipfel zu streben; sie zerflattern und lösen sich auf in zahlreiche Episoden, eingeschobene Ich-Erzählungen, lange Aufklärungen und Wiederholungen, wodurch das Werk als Ganzes leidet. In der Kleinkunst, der lebhaften dramatischen Situationsschilderung, der malerischen Kennzeichnung der auftretenden Persönlichkeiten dagegen hat er Gutes geleistet, und wie in der Rokokokunst durchranken und überwuchern diese mit disziplinierter Phantasie angeordneten und mit Liebe geformten Einzelheiten die Tektonik, die sie zerstören, ohne es jedoch wie in den bildenden Künsten zu reiz-



280. Spirat adhuc amor — Die Liebe bis zum Grabe. Kompositionsskizze zu einem verlorenen Gemälde Fragonards. Wien Albertina.

voller und einheitlicher Gestaltung zu bringen. Denn was sich dort zu Kunstwerken von beschwingter Anmut und graziöser Leichtigkeit harmonisch fügt, wird hier bald zu ermüdender Monotonie, zur Gequältheit besonders infolge des ewigen Selbstbeweisens, des unendlichen Mitleidheischens.

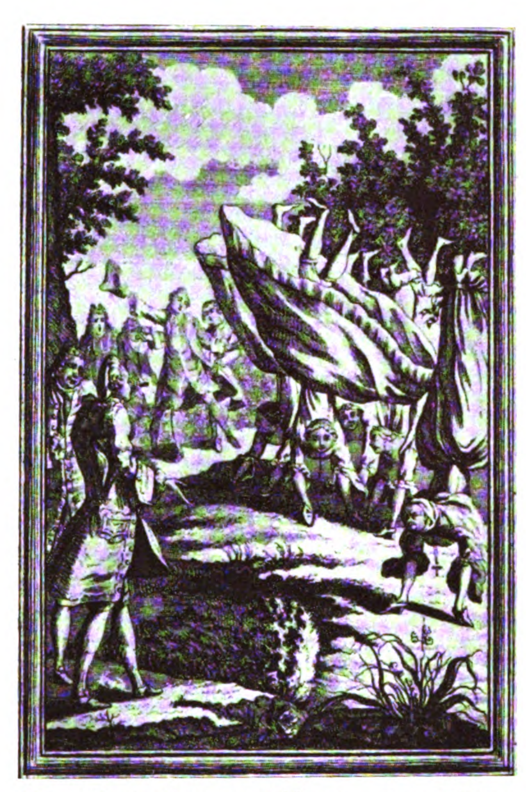
Es ist bezeichnend, daß Prévost nur ein einziges Mal, als er, eigenes innerstes Erlebnis als Basis wählend, das Schicksal eines Menschenpaares mit gesammelter Kraft in knapper Konzentration geformt hat, ein wirkliches Kunstwerk gelungen ist, in den „Aventures du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut" (1731) — ursprünglich der letzte Band der „Aventures d'un homme de qualité." In diesem novellistischen Roman, der weit über die anderen ungenießbaren Erzählungen hinausragt, hat er es verstanden, in den Figuren des zum willenlosen Sklaven seiner Liebesleidenschaft gewordenen Chevalier Des Grieux und seiner triebhaft reizvollen, mit naiver Frivolität ihre Lebensgier befriedigenden Geliebten, echte, wahre Charaktere von bezwingender Überzeugungskraft zu gestalten. Wie diese beiden ihrer mit glänzender psychologischer Einfühlungskunst gezeichneten Natur hemmungslos folgen müssen, jeder in sich wohnende Triebkräfte mit unerbittlicher logischer Konsequenz weiterentwickelnd, wie Manon aus leichtlebiger Genußsucht rasch zur Kokotte, der Chevalier aus rasender Leidenschaft zu ihr zum Betrüger, Falschspieler und Kuppler herabsinkt, alles in allem ein grelles Symbol dieses femininsten aller Jahrhunderte, wird mit einer Meisterschaft der Darstellung gezeigt, welche die straffste Komposition der Handlung, die Realität des Erlebnisses, das Fehlen jeder moralisch-didaktischen Zusätze wirksam unterstützt. Die Moral ergibt sich von selbst, und sie weist den Januskopf dieses und damit aller Romane Prévosts auf: das Rokoko mit seiner unerschöpflichen Gier nach Genuß, nach Sinnenfreude tut sich auf; Manon selbst in ihrer anmutigen Zierlichkeit, ihrer naiven den Geliebten rücksichtslos opfernden Skrupellosigkeit ist ein echtes Produkt dieses Zeitalters, und sie sowohl wie der Chevalier dokumentieren, darin in Übereinstimmung mit den Gestalten seiner anderen Romane, in ihrem absoluten Unterliegen aller Vernunft und des Willens unter ihre Leidenschaften dessen hemmungslos antistoischen Charakter. Aber über das Rokoko hinaus weist die rasende, verzehrende Größe und Tiefe der Leidenschaft des Helden und mancher seiner übrigen Romanfiguren. Da tändelt nicht mehr ein Gefühlchen in heiterem Tanz, da triumphiert nicht mehr eine alles nur als Spiel hinnehmende Verstandeskühle, sondern eine aufwühlende Herzensleidenschaft lodert mächtig auf

und durchglüht als sengendes Feuermal die ganze Erzählung, neue unerhörte Ausdrucksmöglichkeiten wie Charaktervertiefung schaffend. Mit dieser Gefühlsstärke kündigt Prévost bereits Rousseau an und stellt sich außerhalb seiner Zeit, die bezeichnenderweise jene neuen Vorzüge nicht würdigte, unempfänglich wie sie in ihrer vorwiegend intellektualistisch-sensiblen Grundstimmung für echte Herzensleidenschaft war.

Um so nachhaltiger sollten alle die Strömungen zur Reife gelangen, in denen sich der leicht bewegliche, frohgemute, mit den Problemen Fangball spielende und zugleich auflockernde Geist der Zeit Luft schaffte. Was wir in den Werken der drei großen Romanciers als treibende Kräfte bestimmen konnten, entwickelt sich folgerichtig weiter. Scherz und reine Freude an Komik tollt sich aus in behaglicher Lust in derbgrotesken Erzählungen oder schmiedet mit geschärften Sinnen treffsichere Satire; daneben tastet sich sensibilitätsgeschwängerte Vernunft leichten Herzens an Weltanschauungsfragen heran und sucht in fesselndem, leichtem Konservationston zu belehren und zu moralisieren. Aber immer schwächer wird die Fähigkeit sorgsamer, systematischer Gestaltung, der Bildung ganzer Menschenschicksale und großer Charaktere; immer häufiger die Entfesselung geschlossener Formen und zugleich das Ineinanderwachsen von Prosa und loser Versgebilde, die einen originellen und eigenartigen Stil ergeben, der ebensowenig wie die gleichzeitige Rokokokunst ein Stilbruch ist. Das charakteristische Beispiel dafür ist die reizvolle Gattung der kleinen Reisebrieferzählungen in dieser Mischform, die ihr Prototyp in dem viel gerühmten „Voyage à Encausse" von Chapelle und Bachaumont haben (1663), der einige der bekanntesten Autoren schon des 17. Jahrhunderts ihren Tribut zahlen, mit dem köstlichen und humorgetränkten „Voyage en Languedoc" (1663) La Fontaines an der Spitze, und die zu einem ungemein beliebten und gepflegten Genre des 18. Jahrhunderts wird.

Es gibt kaum einen der bekannten Rokokoautoren (Piron, Gresset, Desmahis, Lefranc de Pompignan usw.) neben zahlreichen weniger bekannten, der nicht auch einmal eigene Reiseerlebnisse frohen Herzens, gewürzt mit Komik oder Satire, epikureische Genüsse voll echt empfundener Freude, unangenehme Hindernisse und Abenteuer mit Humor oder Ironie in diesem flotten und graziös beschwingten Rhythmus erzählt hätte. Auch hier schießt Voltaires kurzer „Voyage à Berlin" (1751) mit seiner derben Frechheit wie entwaffnenden Kunst feiner Schmeichelei gegenüber Friedrich d. Gr. den Vogel ab, während in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die für diese charakteristischen Töne echter Naturschwärmerei und melancholischer Weltschau, bereits unter Rousseaus Nachwirkung, erklingen. Gewiß hat am Anfang die Antike zu der ganzen Gattung Pate gestanden, außer Horaz und Senecas Apokolokyntosis vor allem Petronius' Satyricon, das sich von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an großer Beliebheit erfreute, und von dem die berühmte Cena Trimalchionis so tief dem vollendeten Epikureertum der Régence entsprach, daß man sie bis in ihre Kleinigkeiten aufführte. Aber die Neigung der Zeit überhaupt, die Lust am witzerfüllten Plaudern in Briefform hat mindestens ebenso wesentlich zur Bildung und außergewöhnlichen Beliebtheit der Gattung beigetragen, die noch nicht genügend erkannte Bedeutung der Epistolarliteratur erneut in helles Licht setzend. In den ihr eng verwandten, mit ihr in ein gemeinsames Bett strömenden reinen Prosa-Voyages treten weitere, für den Roman bezeichnende Züge lebendig zutage. In ihrer überschäumenden Freude an grotesker Karikatur, tollustigen Tohuwabohuszenen, ihrer Manie der Unterbrechung der Handlung durch scherzende Wendungen des Autors setzen sie Scarron und Furetière fort, während z. B. in der Einführung spannender, scherzhafter aber auch gruseliger Gespenster- und Märchengeschichten wie im „Voyage de Campagne" der Gräfin Murat (1699) die Nachwirkung der Märchenerzählung zu spüren ist. Hier zumal offenbart sich bereits die wichtigste Erscheinung: der Begriff der Reise bildet meist nur einen äußerlichen Rahmen, in den dann gern kleine novellenartige Erzählungen eingespannt sind. Diese, mehr oder minder zwanglos und geschickt in das Ganze eingewoben, werden jetzt zu den wichtigsten Partien, auf deren gefällige und spannende Darstellung der Hauptwert gelegt wird.

Wir erleben hier noch deutlicher, was sich schon beim großen Roman vielfach bemerkbar macht: die Zersetzung des eigentlichen Romans in einzelne Episoden, das Zerflattern und Auf-



281. Illustration zu Diderots „Les Bijoux indiscrets". Kupferstich in der Ausgabe Paris 1785.

lockern jeder geschlossenen Form, mit der unbestreitbaren Neigung, sich schließlich überhaupt in Novellen aufzulösen. Und damit sind wir beim entscheidenden Punkt der Entwicklung angelangt: das 18. Jahrhundert ist in seinem ersten und zweiten Drittel das goldene Zeitalter für die knappe, präzise Erzählung, die als typisches Ausdrucksmittel der raschlebigen, Abwechslung heischenden Zeit den Sieg davontrug. Daß diese kurze, meist witz- und scherzsprühende Form der Erzählung wirklich als solches Zeugnis des Zeitgeistes anzusehen ist, ja schon damals bewußt empfunden wurde, beweisen eine Menge Anspielungen von Autoren und Herausgebern, wie z. B. die neue Edition (1742) der mit Contes und Fabeln durchsetzten „Amusements de Campagne" des Eustache Le Noble (1. ed. 1697), der die reinen Prosa-Voyages eröffnete, die mit der bezeichnenden Begründung versehen wurde: man liebe jetzt mehr als die langen, unwahrscheinlichen Werke des vergangenen Jahrhunderts „les petites écritures ornées des agréments que la vérité peut souffrir", weil sie seien „plus propres au génie français qui est impatient de voir en deux heures le dénoûment et la fin de ce qu'il commence à lire." Und so ergießt sich in der Tat von Anbeginn des Jahrhunderts an bis weit herauf eine Flut von kleinen Contes, novellenartigen Erzählungen, die nach Gehalt wie Gestalt abermals das Rokoko lebendig widerspiegeln. Hier nun ist alle Gefühlsinnigkeit definitiv verbannt, hier triumphiert der nackte Rationalismus, oft in enger Verbindung mit frivolster Sensualität, triumphiert auch lächelnde Skepsis, satirischer Witz und schonungslose Spottsucht. Frei sich tummelnde aber doch ziemlich eng begrenzte Phantasie bildet tolle, scheinbar unwahrscheinliche Liebesabenteuer, der aber oft die Wirklichkeit den Kern geliehen hat, hüllt sie ein in orientalische Ausstattungspracht, zu der die beliebten orientalischen Märchen Stoff und Vorbild gewähren, spielt auch mit alten märchenhaften Requisiten wie Zwerg, Fee und Riese, um damit doch meist nur obszöne Frechheit in eine scheinbar neutrale Zone zu rücken.

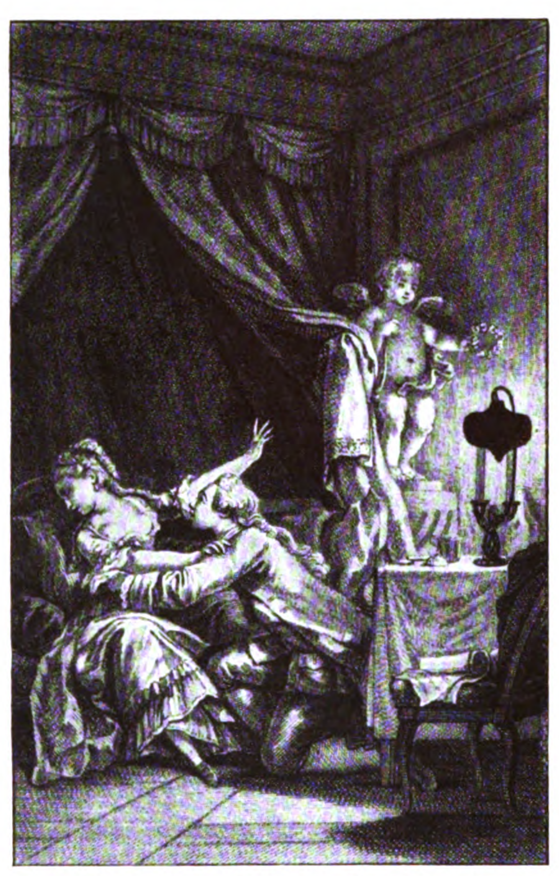
Antoine Hamilton († 1720), der Verfasser der trefflichen „Mémoires de Grammont" (ed. 1713) eröffnet mit reizvollen, noch in flüssiger Versprosamischung geformten Contes, in denen sich die verstandesmäßige Reaktion gegen den Überschwang der abenteuerlichen Erzählungen Luft schafft, nicht ohne aber selbst zu märchenhafter Phantasie seine Zuflucht zu nehmen, den Reigen; aber erst in den folgenden Jahrzehnten 1730—1750 häuft sich die Produktion, der Boucher nicht nur einmal seinen Griffel voll sinnlichen Reizes zur Illustration leiht. Libertinismus des Glaubens und der Ethik und kalt funkelnder Witz können zumeist über die Sterilität der Erfindung und die Monotonie der Ausführung nicht hinwegtäuschen. Der bekannteste Vertreter dieser von Indezenz strotzenden Geschichten ist Crébillon fils (1707—1777), dessen berühmtes Werk „Le Sopha" (1740), vorher „le Conte de l'Écumoire ou Tanzaï" (1734) im orientalischen Gewande freche Anspielungen auf zeitgenössische Personen und Dinge nur mühsam verbergen, und dessen Obszönitäten noch durch seine oft manirierte Darstellungsweise ungenießbar werden. 1748 hat Diderot in

seinem Jugendwerk „Les Bijoux indiscrets", einer chronique scandaleuse in orientalischer Umhüllung, dieser Gattung einen vorläufigen Abschluß gegeben, in dem aber die eingestreute literarästhetische Kritik mit ihrem kräftigen Vorstoß gegen das klassizistische Theater, sowie manchem satirischen Einzelporträt bedeutungsvoll erscheint.



282. Illustration zu Voltaires „Candide". Kupferstich von Deny nach einer Zeichnung von Monnet. Aus der 1778 in Bouillon erschienenen Ausgabe der „Romans et Contes" von Voltaire.

Noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fällt endlich der Anfang der letzten Weiterentwicklung der Erzählungsliteratur zum Rüstzeug der Aufklärung, der Philosophie. An Ansätzen zur Aufrollung zeitgenössischer Probleme, z. B. Polemik gegen Vorurteile sozialer Art, hatte es diese bisher nicht fehlen lassen. Aber noch immer hatte die menschliches Schicksal abzeichnende Darstellung im Vordergrund gestanden, während die Problemstellung ihr noch untergeordnet war; jetzt wagt Voltaire den entscheidenden Schritt und dreht das Verhältnis um: die romanhafte Handlung und die sie bewegenden Charaktere werden dienende Personen eines Zentralgedankens. Der Roman erleidet dadurch eine grundlegende Veränderung. Noch sind die Träger der Handlung menschliche Persönlichkeiten, daneben auch Phantasiegestalten aus anderen Welten (z. B. im „Micromégas"), aber sie sind abgeblaßte Schemen ohne Fleisch und Blut, nach Physiognomie, äußerer Haltung, Geste undeutlich, nicht individuell gezeichnet wie La Bruyères Charaktere, sondern nur noch Verkörperungen der Ideen, denen sie durch ihre Handlung dienen. Aber diese ist es, die zuckende, flimmernde Bewegung, malerisches Leben hervorruft, meist eingespannt in den Rahmen einer Art Reiseerzählung. Durch Orient und Okzident führt uns Voltaire im Fluge dahin, aber diese Gewandung soll auch wieder nur den Schleier abgeben, in den er aufklärerische Gedanken behutsam hüllt. Doch durch die dünnen Maschen dieses buntfarbigen Kleides lugt überall das Frankreich seiner Zeit hindurch. Dieser Methode bleibt er von seinen ersten Geschichten an, wie „Zadig" (1748), „Le monde comme il va, Vision de Babouc", „Voyages de Scarmentado", bis zu seinen letzten Schöpfungen getreu. Freie Erfindung und literarische Quellen aller Art wie 1001 Nacht, Gullivers Reisen, sonstige Reisebeschreibungen bilden das schillernde Gewebe, das er schließlich noch über die Grenzen der irdischen Welt ausspannt bis in den Kosmos. Die Lebensweisheit, die er uns in diesen zahlreichen reizvollen Miniaturbildchen mit lächelnder Grazie predigt, ist im Grunde wieder der alte, echt französische, die goldene Mittelstraße wählende bon sens Montaignes und Molières, ohne aufwühlende Tiefe, aber vernünftig und praktisch gerichtet, ein alle Widerwärtigkeiten des Lebens voll lachender Freudigkeit überwindender élan vital, der in der Überzeugung der absoluten Relativität alles Seins seinen stärksten Halt hat. Freilich gestaltet sich unter seiner kritischen Hand das in seinen



283. Illustration zu Voltaires L'Ingénu. Kupferstich von Baquoy nach einer Zeichnung von Monnet in der Ausgabe der „Romans et Contes“ vom Jahre 1778.

Schwächen nur allzu tief erkannte Weltbild zu scharfer Satire, die unbarmherzig, voll Sarkasmus und Ironie, die Schäden und Lächerlichkeiten des Kulturlebens an den Pranger stellt. Aber soviel Bitternis und Anklagematerial er schließlich zusammenballt, so ist er doch niemals bei tiefem Pessimismus dauernd verweilt. Selbst der gegen Leibnizens übertriebenen Optimismus gerichtete „Candide“ (1759), nebst dem „Ingénu“ (1767) die bedeutendste seiner Erzählungen, ist kein Dokument absoluter Resignation. Die Fülle von Leiden und schlechten Erfahrungen, die Voltaire hier auf das unschuldige Haupt seines Helden häuft, hinderte ihn doch nicht, schließlich einem versöhnlichen Ende zuzustreben, das ausklingt in das alle menschliche Häßlichkeit und metaphysisch Unbegreifliche kraftvoll überwindende Wort „il faut cultiver notre jardin“. Hier wie in allen anderen Erzählungen aber ist es vor allem der einzigartige, drollige, ständige Komik erzeugende Stil, der eine trübe Stimmung nicht aufkommen läßt. In jagender Hast reiht Voltaire in seinen Contes ein groteskes Erlebnis, ein komisches Bild, eine überraschende witzige Wendung an die andere, in einer knappen, dabei kristallklaren Ausdrucksweise, die Verzicht leistet auf den letzten Hauch von gravitätischer Würde, monotoner Weitschweifigkeit, rhetorischer Emphase, die lustig in zuckender Bewegung einherhüpft und springt, ohne sich mit den schweren, den Rhythmus verlangsamenden Fesseln logisch bindender Konjunktionen oder Relativsätze zu belasten, in freier doch wohldisziplinierter Phantastik sich tummelnd wie Rokokoornamentik. Gedämpfter klingt in dieser ersten Zeit noch die Hauptmelodie der späteren Jahre: der Kampf gegen den Fanatismus und Dogmatismus der geoffenbarten Religionen; erst etwa im 6. Jahrzehnt verengt und spitzt sich die Satire seiner Contes immer mehr auf dieses eine Motiv zu, darin wieder ein getreues Spiegelbild der Evolution Voltaires selbst wie seines ganzen Zeitalters.

Diese letzte Phase der Entwicklung versinnbildlicht den Gang der Entwicklung der Literatur überhaupt: sie wird zur biegsamen wie scharf geschliffenen Waffe der unendlichen Fülle von Problemen, von denen das Jahrhundert wie kein anderes gepackt wird. Voltaire ist ihr typischster umfassender Vorkämpfer, aber noch vor ihm, zum Teil gleichzeitig, hatte ein anderer seine gewichtige Stimme in die Wagschale geworfen: Montesquieu.

Das Lebenswerk des 1689 auf seinem väterlichen Schloß La Brède bei Bordeaux geborenen Präsidenten des Parlaments zu Bordeaux zeigt recht deutlich die Doppelphysiognomie des Rokokozeitalters, das vielseitiges Interesse und brennende Gier nach vertiefter Erkenntnis des Seins mit einer unzerstörbaren Neigung

zu gefälliger, spielerischer Darstellungsform verbindet. Von Anfang an hat Montesquieu seine literarische Arbeit mit tändelnd-graziösem, pikantem Rankenwerk ornamentiert und umsponnen (orientalische Geschichten, Temple de Gnide, Voyage à Paphos usw.). Und durchaus die künstlerischen Gesetze der sprunghaft-phantastischen Rokokokunst beherrschen auch seine Kunst: logisch-tektonischer Aufbau wird durch freies Spiel der Phantasie, durch irgendwelche geistige Sprünge aufgelöst in gefällige, kapriziöse Verschlingungen, aber immer wieder greift die Raison ein wie in der gleichzeitigen französischen Kunst und schafft Ordnung. Und sie, die Göttin Vernunft, hat auch Pate gestanden am Gehalt seiner Werke und hat den satirischen Kritiker der spielerischen „Lettres Persanes“ schließlich zum Schöpfer des großangelegten bedeutendsten Werkes der Staatswissenschaft, auf dem alle kommenden Geschlechter aufbauen sollten, umgeprägt. Und die französische Seele hat sich in ihm wieder einmal auf ihr altrömisches Erbe besonnen und in tiefschürfender Betrachtung von Roms Größe und Verfall Nahrung und Stütze zur eigenen Stärkung gesucht, um in dem Hauptwerk, dem „Esprit des Lois“ (1748) den Staatsgedanken, die Unterordnung des Individuums unter das Ganze, zu lehren, und das zu einer Zeit, als das Individuum alle Fesseln zu sprengen begonnen hatte.



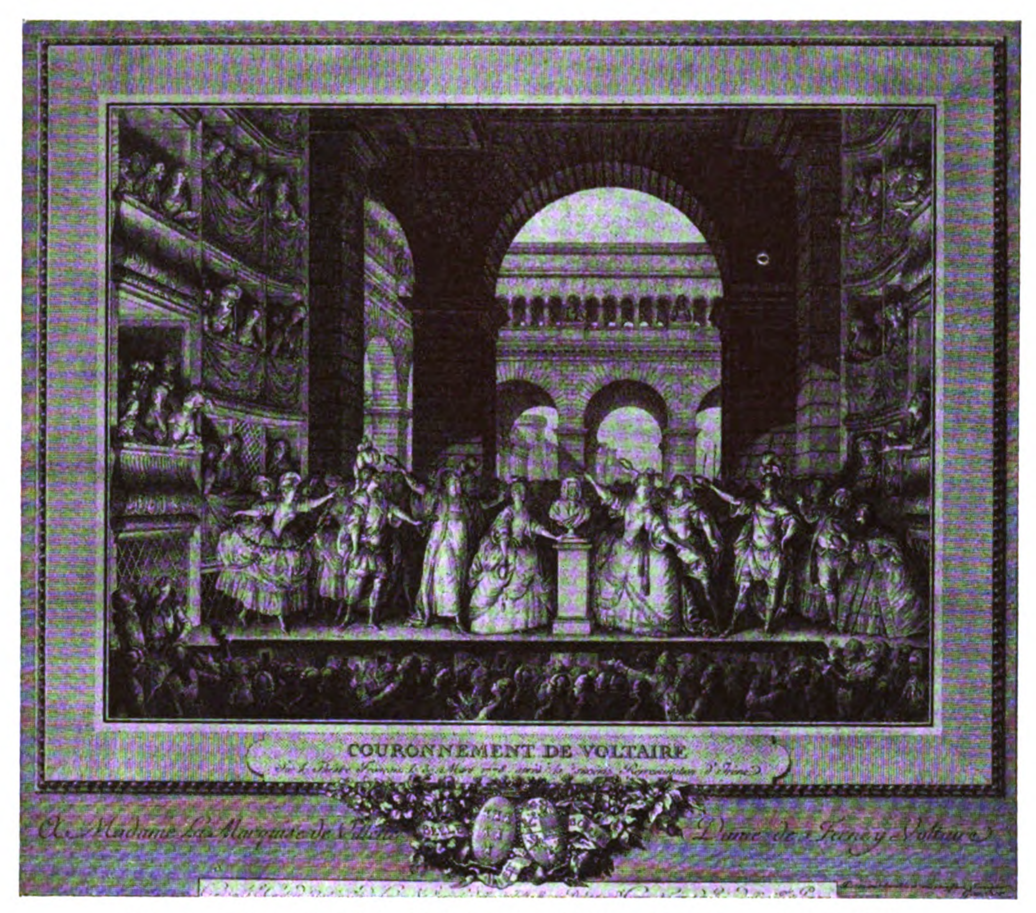
284. Montesquieu. Kupferstich von Le Mire nach einer Zeichnung von Eisen. Titelbild der Ausgabe des „Temple de Gnide“, Paris 1772.

Mit der Ouvertüre, den „Lettres Persanes“ (1721), hat Montesquieu ein neues, echtes Rokoko-Genre eröffnet, das massenhafte Nachahmung finden sollte. Diese Briefe zweier angeblicher in Europa reisenden Perser sind nichts anderes als die erstmalige ins orientalische Gewand gehüllte prachtvolle, treffsichere wie belustigende Satire der französischen Zustände um 1720, mit dem Hintergrunde eines abgeblaßten Haremromans, dessen pikante und sensuelle Farben ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack sind. Das Bild des Régencezeitalters, mit dem Mittelpunkt des leichtlebigen Parisers in seinen hundertfachen Varianten, wird noch besonders eigenartig, als es durch das Prisma der Reflexion fernstehender Orientalen gebrochen wird. Unvergleichlich lebendig und farbig, von Komik gewürzt, sind die einzelnen Typen, die er uns in knappem, antithesenreichem und nervösem Stil vorführt. Aber über die scheinbare Oberflächlichkeit seines Nachdenkens erheben sich bereits hier zahlreiche lichte Stellen von tiefer und weittragender Betrachtung, die alle möglichen aktuellen Probleme (Ehe, Religion, Weltall, Einfluß der klimatischen Verhältnisse usw.) kräftig anschneiden. Vor allem entzündet sich an der Persönlichkeit Ludwigs XIV. bereits hier sein Haß gegen alle Despotie, aber auch schon hier formt er das Ideal der gemäßigten Monarchie auf Kosten der Republik, wie er bereits jetzt für Duldung aller Konfessionen warm eintritt.

Wie Montaigne, dem er in mancher Hinsicht wesensverwandt erscheint, hat sich Montes-

quieu frühzeitig intensiv mit der Geschichte verklungener Zeiten befaßt, und ihn, der in einer Periode staatlicher Auflockerung und Wirrnis nach einem Halt suchte, mußte das Schicksal des größten Staatswesens aller Zeiten mächtig fesseln. Seine „Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence“ (1734) erheben sich hoch über die schwachen Ansätze pragmatischer Geschichtsforschung, wie sie Bossuet geboten hatte, indem sie dessen wesentlich theologischen Standpunkt aufgeben und als erstes großes Werk Geschichtsphilosophie betreiben. Denn Montesquieu reiht hier nicht Detail an Detail, sondern spürt den physischen wie moralischen Bedingungen, den Kausalzusammenhängen nach. Noch ist er nicht weitsichtig genug, um alle wirkenden Ursachen in den Bereich seiner Untersuchung zu ziehen, wie z. B. die ökonomisch-finanzielle und die religiöse Frage; auch steht er seinen Quellen noch nicht kritisch genug gegenüber, aber mit tiefschürfender Einfühlungsgabe legt er eine Reihe der bestimmenden inneren Gründe bloß, die an Stelle des Zufalls die Welt regieren. Die innere Anteilnahme seiner wesentlich stoisch empfindenden Seele gilt dem alten heldischen republikanischen Rom voll einfacher Sitten, voll disziplinierten Freiheitsgefühles, voll Standhaftigkeit im Unglück; sein erregungzitternder Schmerz dem schicksalsbedingten, unerbittlichen Zusammenbruch der einstigen Größe, der in mehreren Grundzügen wie dem überhandnehmenden Reichtum, der Verweichlichung der Sitten, dem Luxus, der wachsenden Macht des Epikureertums verzweifelte Parallelen zu seiner eigenen Zeit aufwies.

Wie die „Lettres Persanes“, so enthalten auch die „Considérations“ mannigfache Vorzeichen des kommenden Hauptwerkes, so z. B. die Erwägungen über die Grundlagen der Despotie der späteren römischen Kaiser. Der monumentale Bau des „Esprit des Lois“ (1748), die Frucht jahrelanger Reflexion, aus zahllosen Quellen sich speisend, aber als Ganzes originell, sucht in heißem Bemühen das Idealgebilde eines freiheitlichen Staates zu formen. Von einer philosophischen Definition des Rechts und der Gesetze ausgehend, prüft Montesquieu nacheinander mit unendlicher Sorgfalt die Grundlagen der Gesetze in den drei verschiedenen Staatsformen: Republik, Monarchie, Despotie, ihre Prinzipien, ihre Einrichtungen, ihre Verfassung. Er spannt dabei seine Gedankenflügel über die ganze Welt alter und neuer Zeit, untersucht alle Phänomene des staatlichen Kulturlebens, Krieg und Luxus, Handel und Religion, Steuer- und Gerichtswesen usw., um schließlich in der Konstruktion eines „esprit général“ zu gipfeln, von dem sich die Menschen leiten lassen, und der in gleicher Weise auf physikalischer wie moralischer Grundlage ruht. Der bedeutendste Fortschritt seiner Betrachtungsweise liegt in dieser neuen naturwissenschaftlichen Methode, die er an Stelle der bisherigen rein psychologisch-metaphysischen Analyse einsetzt, die, mit der Relativität aller Phänomene rechnend, zunächst Klima und Bodenbeschaffenheit untersucht, und von da aus weitergehend Sitten, Gebräuche, Bildung der Völker in Betracht zieht — der Montesquieu, der einst den kühnen Plan einer „Histoire physique de la terre“ gefaßt hatte, tritt wieder in Erscheinung. Aber über die rein physikalische Spiegelung der Welt, wie sie noch die „Lettres Persanes“ aufweisen, erhebt er sich jetzt zur Höhe der Ableitung des Gesetzmäßigen in allen Phänomenen, und von dieser Erkenntnishöhe strahlt sein glühender Wunsch nach Besserung der eigenen Verhältnisse aus in das leuchtende Bild eines Staatswesens, das dem Individuum gesetzmäßige Freiheit gewährt, aber im Rahmen seiner Gesellschaft, seines Staates, dem er ein- und untergeordnet ist. Von den drei möglichen Staatsformen gilt sein an eigenem Erleben gestählter Haß der Despotie, seine platonische Liebe der Republik, seine wieder die praktische Möglichkeit ins Auge fassende verstandesmäßige Neigung der gemäßigten konstitutionellen Monarchie, als deren Vorbild die englische Verfassung gepriesen wird. Mit seiner überreichen Fülle weitspürender Beobachtungen,



285. Krönung der Büste Voltaires im Théâtre français im Jahre 1778.
Kupferstich von Gaucher nach Moreau le Jeune.

denen der pikante Einschlag nicht fehlt (Kap. Luxus, die Frau im Orient usw.), seiner messerscharfen, in Antithesen sich bewegenden logischen und oft zu prachtvollen Axiomen ausgemeißelten Sprache, seiner glühenden Verteidigung der Rechte des Einzelnen gegenüber dem Absolutismus, mit seinem humanitären Kampf für alle Entrechteten (Sklaverei) und gegen die barbarischen Mittel des Rechts, wie die Inquisition und Folter, und viele andere Mißbräuche, leuchtet das vernunfterfüllte und doch mit heißem Herzen geschriebene Buch wie ein loderndes Feuermal auf, dessen 22 Ausgaben binnen $1^1/_2$ Jahren bewiesen, wie viel Funken es in der Seele seiner Mitbürger entzündet hatte. In dem zielsicheren Hinweis auf England und seine Verfassung aber war ihm bereits ein anderer zuvorgekommen, in dessen Lebenswerk das 18. Jahrhundert seine Kulmination erreichte: Voltaire.

François Arouet, geb. 1694 in Paris, hat den angenommenen Namen Voltaire zum ersten Male 1719 in der Widmung seines „Oedipe“ gebraucht. Im Gymnasium der Jesuiten Louis-le-Grand erhielt er seine Schulausbildung, in den frivolen Kreisen des „Temple“ seine freigeistige Lebensschulung. Unerfreuliche Erlebnisse mit der vornehmen Welt, die er mit Spottversen bedachte, und zu der er den Zutritt innig suchte, machten ihn mit der Bastille bekannt und veranlaßten ihn zu einer Reise nach England (1726—29). Nach seiner Rückkehr lebte er von 1734—1749 im Hause seiner geistvollen und klugen Freundin, der Marquise du Châtelet, in Cirey. Vorübergehend lächelt ihm Hofgunst: 1745 wurde er königlicher Historiograph, 1746



286. Illustration zu Voltaires Henriade. Zeichnung von Eisen 1768. Paris, Slg. Henri Béraldi.

Kammerherr und zugleich Mitglied der Akademie. Doch ließ ihn baldige Ungnade dem Ruf Friedrichs d. Gr. nach Potsdam folgen (1750—53). Üble Geldgeschäfte und Verstimmungen aller Art vertrieben ihn wieder von dort; nach einer vie errante im Elsaß, Lothringen, der Schweiz fand er endlich ein Asyl in dem Gut Les Délices bei Genf, dann aber 1760 vor allem in Ferney auf französischem Boden, wo er, rastlos für geistige Freiheit und Duldung kämpfend, als der gefeiertste Mann seines Jahrhunderts, seine Altersjahre verbrachte. Den Anstrengungen einer Reise und eines triumphalen Aufenthaltes in Paris erlag er am 10. Februar 1778.

Voltaires literarisches, alle Gattungen umfassendes Werk, ist in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, bis etwa zu seiner Festsetzung in Les Délices, zwar auch schon fast restlos eingespannt in den Rahmen der philosophischen Ideen, aber erst etwa von 1755 an erhält es die größere Stoßkraft, die stärkere Wucht und die breitere Fülle, auch darin wieder dem Gang der Entwicklung des ganzen Jahrhunderts adäquat. England hat ihm gewißlich den Nacken gesteift, zumal in staatspolitischer und naturwissenschaftlicher Erkenntnis, aber alle Keime seiner Weltschau sind bereits vor England gesät. Die im ganzen mittlere Stellung Voltaires zu allen Problemen seiner Zeit ist in Einzelheiten nicht gänzlich konstant und frei von Entwicklung.

In ästhetischer Hinsicht bleibt er am stärksten in klassischer Tradition befangen; wie Boileau verachtet er das Niedrige und Possenhafte, Schwülstige und tritt für verständig klare Natürlichkeit ein. Dies beweist sein „Temple du Goût" (1733), beweisen auch die „Lettres Anglaises" (1734) mit ihrer offenen Parteinahme für den glatten, korrekten Pope, den honnête Congreve, für Addison, mit ihrer Bewunderung für die dramatische Kraft Shaksperes, die aber vor seinem barocken Naturalismus ängstlich zurückweicht. In Übereinstimmung damit steht seine behutsame Einstellung eines verfeinerten Kulturzärtlings. Als echter Epikureer seiner genußfreudigen Zeit preist er begeistert den vornehmen Geschmack, die kulturellen Güter von der Dichtkunst und Musik bis zur ästhetischen Freude an den Schätzen bildender Kunst, ja bis herab zur Feinschmeckerkunst („Le Mondain" 1736), in alledem in stärkstem Gegensatz zu Pascal und Rousseau. Er selbst fühlt sich im raschlebigen, espritfunkelnden Spiel des gesellschaftlichen Lebens überaus wohl und läßt in Fluten von graziösen Gedichten, in Épîtres und Epigrammen, voll fließender Rhythmik, häufig in prickelnder Versprosamischung, seinen unerschöpflichen Witz funkeln, in einem intellektuellen Feuerwerk, das doch gelegentlich einmal ein Hauch Melancholie neben mancher reizvollen Schelmerei verklärt („Les Vous et les Tu").

Als Prediger der Kulturästhetik erweist er sich ferner in seineu Geschichtswerken, in denen er als Kulminationspunkte die großen Zeitalter friedlicher Kultur verherrlicht. Stufenweise steigt er von seiner im alten Stil geformten „Histoire de Charles XII" (1731) zu dem auf breiter kultureller Basis angelegten „Siècle de Louis XIV" (1735—1751) und dem umfassenden Weltbild seines siebenbändigen „Essai sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations" (1756) auf. Der enorme Fortschritt gegen die bisherige Geschichtsbetrachtung, insbesondere Bossuets, beruht darin, daß er den großen Linien, den leitenden Ideen nachspürt und eine Universalgeschichte, eine Geschichte des menschlichen Geistes in allen seinen Äußerungen wagt. Wohl ist es ihm noch nicht gelungen, die engen Beziehungen zwischen innerer

Sire

je rends a sa majesté ce premier volume ce nest pas moy
qui lay couvert d'encre. un petit mot de reflexion sur la misere
de lesprit humain. jay refait aujourduy de cinq manieres differentes
un petit passage de la henriade sans pouvoir jamais retrouver
la maniere dont je lavois tourné il y a un mois. quest ce que cela
prouve, que le genie nest jamais le meme, quon na jamais precisement
le meme pensée deux fois en sa vie, quil faut attendre continuellement
le moment heureux, quel chien de metier. mais il a ses charmes.
et la solitude ocupée est je croi la vie la plus heureuse,
mon pauvre genie tout usé baise tres humblement les pieds
et les ailes du votre
V

287. Eigenhändiger Brief Voltaires an Friedrich den Großen.
Paris, Nationalbibliothek.

und äußerer Geschichte restlos zu durchdringen und zu verbinden, aber gerade die Skepsis, die ihn davor bewahrt, ist vielfach von heilsamer Wirkung gewesen, besonders in seiner kritischen Stellung gegenüber den älteren Geschichtschreibern, und seinem pessimistischen Urteil über die moralischen Fortschritte aller Kultur. Aber auf der anderen Seite hat ihm sein heißes Herz den objektiven Sinn erheblich getrübt: auch dieses Werk wird unter seinen Händen zu einer Streitschrift der Aufklärung, die zwar wohl durch ihre hohe Anerkennung der Völker des Orients neue Bahnen eröffnet, aber in allen Religionsfragen einseitig nur die Schatten sieht, der großen Bedeutung der Kirche im Mittelalter jedoch ebensowenig gerecht wird wie der Kultur der Ägypter und Juden. Und hier ist nun der Zentralpunkt, der Voltaires Stärke, aber auch Schwäche ausmacht: Stärke insofern, als sein für Freiheit und Toleranz entflammtes Herz seiner Feder oft kraftvolle und scharfgemeißelte Kernstellen eingibt; Schwäche, als die ins Extrem getriebene Tendenz den rein poetischen Gehalt leicht beeinträchtigt. Kommt dann noch hinzu, daß er sich mit altem literarischen Ballast, verstaubten ästhetischen Requisiten beschwert, wie in seinem Epos „La Henriade" (1723), wo er nach antiker Weise eine Menge allegorischer Gestalten in einen modernen Stoff hineinpreßt, so ist das Ergebnis eine Mißgeburt. Voltaire hat in diesem Werk, das mitten hinein in die fürchterlichen Bürgerkriege greift, Heinrich IV. zu einem idealisierten religiösen Toleranzfürsten umgeprägt, ja einer Art philosophischen Freidenker und Volksbeglücker. Aber so packend und farbig ihm einzelne Bilder der blutigen Zeiten gelungen sind, so sind doch seine Persönlichkeiten im ganzen schemenhafte Gestalten, weit entfernt von epischer Größe, Marionettenfiguren in der Hand des Dichters, und die an sich sehr flüssige, korrekte und elegante Verskunst läßt in ihrer Neigung zu hohlem Pathos und Rhetorik kalt. Schon bessere Wirkungen erzielt er in seinen Lehrgedichten wie den „Discours en vers sur l'homme" (1738) und „La loi naturelle" (1756), noch bessere aber in den rein prosaischen Werken, von denen die „Lettres Anglaises" (1734), die „Éléments de la philosophie de Newton" (1738), der unveröffentlichte „Traité de métaphysique" (1734) und nicht zu vergessen seine umfangreiche Correspondance, besonders mit Friedrich d. Gr., hervorgehoben zu werden verdienen. In diesen feiert seine logisch klare, dabei pikante und reizvolle Sprachkunst eben solche Triumphe wie in den kleinen und kleinsten Dichtformen.

Sie vermitteln insgesamt am deutlichsten das Voltaire'sche Weltbild der ersten Zeit. Kleinere Werke wie die „Épître à Uranie" (1722) beweisen abermals, daß Voltaire noch vor der Englandreise sich losgelöst hat vom dogmatischen Christentum und einer verstandesmäßig geformten, deïstischen „religion naturelle" anhängt, die sich, gänzlich undogmatisch, auf innerer

Herzensmoral aufbaut, voll des üblichen Glaubens an die ursprüngliche Güte des Menschen. Die Ausfälle gegen die unheilvollen Folgen des religiösen Fanatismus, die Verzerrung seiner Glaubenslehren durch menschlichen Egoismus, sind auch vorhanden, aber noch nicht so häufig wie später. Sehr geschickt ist die scheinbar objektive, harmlose Gegenüberstellung von schlichtem Urchristentum und dem sorgfältig und reich ausgebauten Dogma, dazu überhaupt die fortlaufende Parallele englischer und französischer, besonders staatlicher Verhältnisse in den „Lettres Anglaises", die mit ihrer unaufhörlichen antithetischen Zuspitzung und einprägsamen Klarheit stärkste Wirkung ausübten. Hier wird nun auch die Bedeutung Lockes, neben anderen englischen Denkern, offenbar, dessen Sensualismus seiner eigenen Ideenbasis entgegenkam. Mit seiner Hilfe überwindet er, wenn auch nicht völlig, den Cartesianischen Dualismus und Spiritualismus, während die tiefe Erkenntnis von Newtons Naturlehre ihn über das kosmische Weltbild Descartes' triumphieren läßt. Wieder ist es die klare, präzise und anschauliche Form seiner Darstellung („Lettres Anglaises" und „Éléments de la philosophie de Newton" 1738), die den verhältnismäßig raschen Sieg seiner fortschrittlichen Ideen in Frankreich ermöglichte. Und die Philosophie, die Newton aus seiner großartigen kosmischen Schau gewonnen hat, berührt sich wiederum aufs engste mit seinen eigenen Vorstellungen. Auch ihm, dem ordnungsstrebenden Vernunftanbeter, scheint die so unendlich sinn- und planvoll, vernünftig geformte Welt auf eine höchste Intelligenz, nicht aber auf einen persönlichen Gott, hinzuweisen. Diesen metaphysischen Restbestand gibt er nicht wieder auf, sondern verteidigt ihn, in mittlerer Haltung verharrend, gegen die Angriffe, die sowohl von reaktionärer wie radikalfortschrittlicher Seite erfolgen. In den bedeutsamen anderen damit zusammenhängenden Fragen: Problem der unsterblichen Seele, Entstehung sowie Wesen der Materie, des Geistes usw. ist er im wesentlichen bei einem mit Locke'schen Argumenten spitzfindig verbrämten Agnostizismus stehen geblieben, der die zahlreichen philosophischen Systeme als ebensoviel Dokumente menschlicher Hilflosigkeit ansieht. Daß er indes evolutionistischer Wandlung zugänglich ist, beweist seine Haltung in der Frage der menschlichen Willensfreiheit, die ihn vom gläubig optimistischen Indeterministen („Traité de Métaphysique", „Discours en vers sur l'homme" 1738) schließlich zum überzeugten Deterministen umprägt, eine Entwicklung, die er Friedrich d. Gr. dankt, und die sich in beider fesselndem Briefwechsel widerspiegelt. Überhaupt weicht der einstige himmelhochjauchzende Optimismus in späteren Jahren einer ruhigeren, hie und da sogar durch melancholische Zwischenetappen („Poème sur le désastre de Lisbonne" 1756) unterbrochenen Auffassung. Aber auf einem Tiefstand des Pessimismus verweilt er auch dann nie länger. Seine außergewöhnliche Lebenskraft- und Lust reißt ihn jedesmal rasch empor, und die aufgespeicherte enorme Lebensenergie entlädt sich in gesteigertem Aktivismus, der sich immer mehr von theoretischer Spekulation ab und praktischer, sozialer, humanitärer Betätigung zuwendet. Ja je älter Voltaire wird, desto intensiver wird seine Tätigkeit, und erst die kommende zweite Periode seines Lebens bringt die Höchststeigerung in Quantität wie Qualität seines literarischen wie praktischen Lebenswerkes. Jetzt erst wird er der unermüdliche, sich selbst nicht schonende Anwalt der Humanität.

DIE ZWEITE HÄLFTE DES JAHRHUNDERTS:

3. DER AUSKLANG DES ROKOKO UND DIE REVOLUTION.

Es ist keine willkürliche Konstruktion, wenn man etwa in der Mitte des Jahrhunderts einen Einschnitt macht. Denn jetzt erst türmen die treibenden Kräfte den breitfundierten

Bau des siècle philosophique über die bisher gelegten Grundmauern; jetzt erst nimmt der Ideenkampf scharfe Formen an, und die Aufklärung wird durch fieberhafte Propaganda in immer weitere Kreise getragen, damit den kommenden Umsturz vorbereitend. Voltaire steht in vorderster Reihe dieses Kampfes. Zahllose Schriften und Schriftchen flattern aus Ferney in die Welt; nach wie vor verhilft ihre gleichmäßig graziöse und leicht faßliche, witz- und ironiegetränkte Darstellung der von ihm vertretenen Sache zum Sieg. Der rein poetische Gehalt wird immer mehr in den Hintergrund gedrängt; Drama und Roman werden endgültig in den Dienst der philosophischen Tendenz gestellt. Diese spitzt sich jetzt zu in spottende Kritik, zu einem scharfen Plaidoyer gegen das Christentum. Die berüchtigte „Pucelle" (1755) beweist, bis zu welchem Grade an zügelloser Frivolität und ätzender Bosheit er in seinem Haß gegen priesterlichen Aberglauben, gegen das Übernatürliche des christlichen Glaubens überhaupt gehen kann. Aber weder bleibt er bei rein negativer Verhöhnung jetzt stehen, noch bescheidet er sich mit billigem Rationalismus; jetzt stöbert er mit einem unheimlichen kritischen Spürsinn die vielfachen Ungleichheiten des christlichen Weltbildes, besonders der Bibel auf, indem er ihre bedenklichsten Schwächen der naturwissenschaftlichen Vorstellung, ihre zahllosen inneren Widersprüche, ihre ästhetische Minderwertigkeit bloßlegt, ohne auch nur im geringsten ihre hohen ethischen Werte anzuerkennen. Wieder geschieht dies nicht in Form eines geschlossenen Systems, sondern in zahllosen pikanten, von Witz und Sarkasmus sprühenden Bildchen, in den charakteristischen Rokokoformen der Lettres, Dialogues, Homélies usw., vor allem auch in den knappen einprägsamen Artikeln seines „Dictionnaire philosophique" (1764), die insgesamt ein konzentrisches Vorgehen ergeben, und deren Resultate mit ihrer Annäherung an die Wellhausensche Theorie einen wesentlichen Fortschritt bedeuten. Natürlich schießt er dabei in der Hitze des Kampfes oft über das Ziel. Aber sein Zorn gilt dabei weniger der Religion als solcher, als dem von Niedrigkeit und Grausamkeit getragenen Egoismus des Menschen, der soviel Unheil über Unschuldige gebracht hat. Das aufwühlende Erlebnis der eigenen Zeit sollte ihn daran gemahnen, daß die Epoche mittelalterlicher Barbarei noch nicht verklungen war. Die beklagenswerten Opfer finstersten Religionsfanatismus, wie sie in den 60er Jahren die Fälle Calas, Sirven, la Barre zutage förderten, rufen Voltaire als ersten Anwalt verfolgter Unschuld auf den Kampfplan, und die unermüdliche vor keinem Opfer, vor keiner Anstrengung zurückschreckende Hilfsbereitschaft Voltaires, die er in diesen und anderen Fällen entfaltete, deckt gleich einem weithin leuchtenden Ehrenschild so manchen schwarzen Flecken seines Charakters. Was er anschließend daran und über den heiß verfochtenen Begriff der Tole-



288. Voltaire bei der Morgentoilette Briefe diktierend. Gemälde von J. Huber. Paris, Museum Carnavalet.



289. Porträts Voltaires von J. Huber.

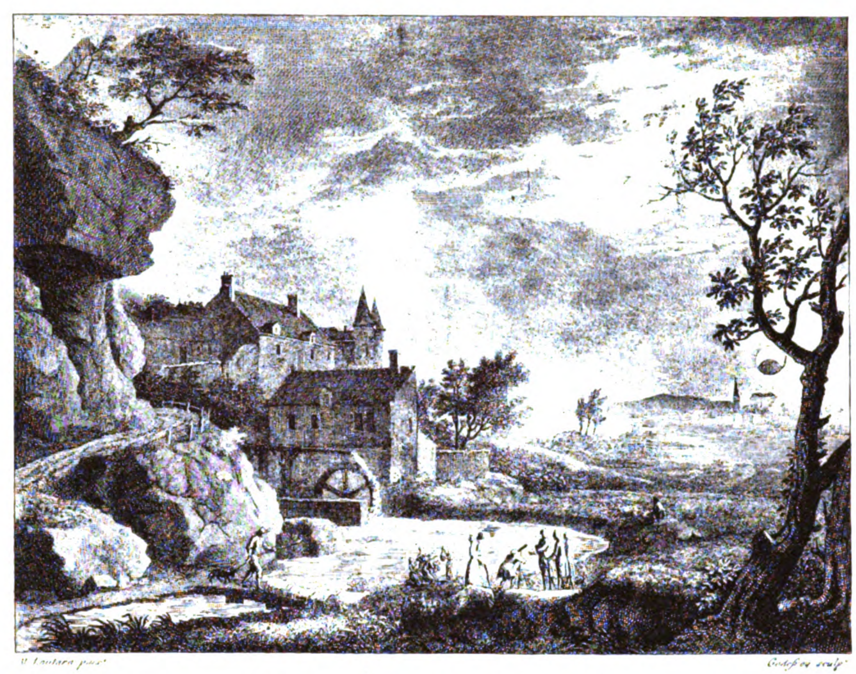
ranz hinaus an praktischen Reformen z. B. für die Strafrechtspflege erstrebt hat („Traité sur la Tolérance" 1663, Commentaire sur le livre des délits et des peines" 1766), mit warmem Herzen in humanitärem Sinne geschrieben, ist bedeutend, bedeutender jedenfalls als seine Reformvorschläge z. B. auf ökonomischem Gebiete („L'Homme aux 40 écus" 1768). Auch sonst nimmt er sich eifrig der Unterdrückten an, so der entrechteten Bauern seiner Nachbarschaft, und gern erweitert er seine Anklagen gegen kirchliche Härten zu Reformvorschlägen utilitaristisch-sozialer Prägung, indem er eine Reduktion der Klöster befürwortet, an deren Stelle Asyle, Spitäler, öffentliche Gebäude treten sollen. Sein modern soziales Verständnis offenbart sich auch in energischen Forderungen nach hygienischer Reform, sein staatspolitisches, auf Erhaltung der Monarchie konzentriertes Interesse in seinem Eingreifen gegen die Anmaßung des Parlaments („Histoire du parlament de Paris" 1769). In allen Forderungen aber bleibt er fest auf Erden; er hält sich, eminent praktisch und positivistisch gerichtet wie er ist, von Utopien frei und läßt sich auch nicht bedingungslos vom Strom übertriebener Reformwünsche fortreißen. Vor allem bewahrt er nach wie vor eine skeptisch kühle, aristokratische Haltung gegenüber der Masse des Volkes, dessen Rohheit und zugleich Ignoranz seine Abneigung gegen Sozialismus und Demokratie nur verstärkt. Aus solcher prinzipiellen Gegensätzlichkeit sind seine ablehnenden Urteile über Montesquieu zu verstehen, dessen verkappte Liebe zur Republik er aus wesensbedingter Abneigung bekämpft, ganz zu schweigen von der tiefen Kluft, die ihn von Rousseau trennt. Daß sich sein Gegensatz gegen Andersgesinnte nur allzu oft in bosheitsgetränkter Persiflage austobt, ist seinem leidenschaftlichen Temperament und seiner Eitelkeit zugute zu halten. Was er hierbei an Gift verspritzt, geht oft über die Grenzen des gesellschaftlichen Anstandes, war aber durch die purzelbaumschießende groteske Komik von tödlicher Wirkung (z. B. sein Streit mit Lefranc de Pompignan, Maupertuis, Rousseau).

Im Vordergrunde seines Interesses bleibt aber bis zuletzt das Problem der religiösen Toleranz und Aufklärung. Immer wieder läßt er, oft anonym, ein kritikgetränktes Schriftchen in die Welt hinausgehen, dessen witzige, spielerische und doch zupackende Darstellung seinen Eindruck nicht verfehlt. Bis zuletzt bleibt er durchaus seiner Mittelstellung treu, verherrlicht eine auf Moral gegründete, dogmenlose Vernunftreligion und macht energisch Front gegen Fanatismus und Intoleranz aller Schattierung. In den letzten Jahrzehnten muß er allerdings seine Kampffront nach links erweitern. Wieder ist es wesentlich mit seine pessimistische Auffassung von der das moralische Gesetz nicht in sich tragenden Volksmasse — wie so oft im Widerspruch zu sonstiger optimistischer Auffassung — die ihn zum Kampf gegen die weitere unabwendbare Entwicklung der religiösen Entfremdung, zum absoluten Unglauben, antreibt. Er wittert im Atheismus eine Gefahr für den Staat und seine Bürger, aber auch sein vernunftglühender maßvoller Ordnungssinn empört sich gegen die äußersten Konsequenzen des Mate-



Voltaire am Arbeitstisch. Farbige Kleinplastik um 1775.
Paris, Museum Carnavalet.

rialismus. Aber alle die zahlreichen Attacken gegen jenen (mehrere Artikel im „Dictionnaire philosophique", ferner „Homélie sur l'Athéisme" 1767, „Le Philosophe ignorant" 1766 usw.) konnten diese Evolution nicht aufhalten. Als er 1778 starb, hatte das vor keiner Konsequenz und keinem Problem zurückschreckende geistige Rokokospiel mit leichter Hand das letzte Bollwerk der Gläubigkeit hinweggeräumt und den nackten Atheismus auf den Thronsessel erhoben.



VUE PRÈS DE FERNEY.
Eclipse de Soleil.

A Paris chez Tessari et Cie. Quai des Augustins, N° 45

290. Landschaft bei Schloß Ferney, Voltaires langjährigem Wohnsitz. Im Vordergrunde eine Gesellschaft bei der Beobachtung einer Sonnenfinsternis. Kupferstich von Godefroy nach einem Gemälde von Lantara.

Für die ökonomischen, staats- und kulturpolitischen Fragen wie für die Naturwissenschaften hatte Voltaire im ganzen relativ weniger Interesse bezeugt; beide Problemkomplexe rücken um die Mitte des Jahrhunderts in den Mittelpunkt des Interesses. Die wachsende Notlage der innerstaatlichen Verhältnisse fordert gebieterisch Abhilfe, und von den verschiedensten Seiten aus werden nun Vorschläge zu Reformen und Hebung der Mißstände geformt, häufig voll der charakteristischen naiv-spielerischen Vertrauensseligkeit, oft auch voll echten sozialen Mitgefühls. Unter ihnen sind hervorzuheben die auf Versöhnung zwischen Volk und König gerichteten Versuche d'Argensons (1694—1757), Mirabeaus (1715—1789) und vor allem der das wirtschaftliche Problem eifrig untersuchenden sogenannten Physiokraten, die einseitig nur den Grund und Boden als Reichtumsquelle betrachteten. Ihr Führer ist Quesnay (1694—1777), dessen Bestrebungen von einer Reihe anderer, darunter dem späteren Finanzmann Turgot (1727—1781) unterstützt, von Voltaire und dem Abbé Galiani bekämpft werden. So mancher von ihnen geht aber auch den allgemeinen Problemen der Gesellschafts- und Kulturphilosophie ernsthaft nach, so z. B. Turgot in mehreren „Discours", dazu später Condorcet (1743—94) in seinem „Esquisse des progrès de l'esprit humain" (1794), vorher Morelly, dessen „Code de la Nature" (1755) schon nahe an utopistischen Sozialismus streift. Ganz aus der Welt des Rokoko geboren sind des galanten Abbé Galiani (1728—1787) Briefe neben seinen „Dialogues sur le commerce des blés" (1770), die in ihrer bestrickend geistvollen und spielerischen Darstellungsform innere Verwandtschaft zu Duclos' ebenfalls auf mikroskopische Analyse der Gesellschaftswelt dieser Zeit ausgehenden „Considérations sur les mœurs de ce siècle" (1751) haben. In dieser ausgesprochen intellektualistischen Strömung bleibt des feinsinnigen Vauvenargues „Introduction à la connaissance de l'esprit humain" (1746) mit ihrer Verurteilung der Raison, ihrem leidenschaftlichen Gefühlspantheismus und der einfachen, kraftvollen, schnörkellosen Sprache eine Ausnahme, die bezeichnenderweise in dieser Epoche des geistigen Spieles so gut wie unbeachtet blieb.

Von unvergleichlich breiterer und tieferer Wirkung war die Beschäftigung mit den Natur-



291. Buffon. Kupferstich von A. de Saint Aubin.

wissenschaften, die, bisher ein Privileg einzelner, jetzt popularisiert werden. Das genußhastende Zeitalter zwingt auch sie in den Ring seines von enormem, aber nicht von faustischem Begehren beseelten Wissensdranges, der zumeist nur eine Variation seiner Vergnügungssucht ist. Davon legt die zur Modeepidemie werdende dilettantische Sammelwut beredtes Zeugnis ab. Aber die Kenntnisse auf allen Gebieten: Chemie, Physik, Geologie, Astronomie, Botanik, Zoologie werden doch erweitert; die rationalistische Einstellung bringt bald den Konflikt mit dem traditionellen christlichen Weltbild, Geo- und Anthropozentrismus werden entthront, der Mensch in seiner Kleinheit an den Pranger gestellt. Der sich unter schweren Kämpfen gegen den christlichen Spiritualismus vollziehende völlige Umsturz der alten Weltschau endet mit dem Siege des Sensualismus und Materialismus. Aber das alle Probleme mit tändelnder, zukunftsfroher Leichtigkeit lösende Zeitalter macht vor gewonnenen fachlichen Erkenntnissen nicht halt, sondern spannt seine Gedankenkreise über den Mikrokosmos aus zum Makrokosmos und formt sich, in unbeirrbarem Glauben an die Macht der Vernunft, neue Weltbilder gleich groß an Kühnheit wie Haltlosigkeit. Der Mensch, die menschliche Moral, der Zweck und Sinn des Lebens stehen dabei nicht mehr, wie im 17. Jahrhundert, im luftleeren Raum des rein rationalistischen Denkens, sondern sie sind jetzt fest, allzu fest verankert im gründlich durchsuchten Boden der physikalischen Natur — „nature" bedeutet jetzt die reale, positive, physische Natur, nicht mehr wie einst nur die vernunfterfüllte menschliche Gesamtnatur. Und jetzt sind es einzig die Schatten des Epikur und Lucrez, die sich hinter dem hedonistischen, optimistischen Weltbild erheben — sie sind an Stelle der Gottheit des 17. Jahrhunderts, der Stoa, die Götter der Antike für die Philosophie des 18. Jahrhunderts geworden, so stark, daß der Kardinal Polignac sich bewogen fühlte, einen Anti-Lucrez (1748) zu verfassen. Und die Form, in der die einzelnen philosophischen Gestalter ihre Weltbilder darbieten, ist wiederum ein Ausdruck der Rokokozeit: ein vernehmbarer Hauch der lebendigen, prickelnden aber unsystematischen Kunst der Wortführung der Salons liegt über den meisten, der Salons, in denen sie ihre Anschauungen als ein geschmackvolles, espritfunkelndes Spiel des Geistes vortrugen. Krauses Gedankenwerk, reich an phantastischen Verschnörkelungen, rankt sich überall hindurch und verleiht dem Ganzen oft den Charakter eines pikanten Dilettantismus. Aber die Ideen selbst sind zumeist in die logisch klare, präzise Form des 18. Jahrhunderts eingebettet, die Verzicht leistet auf wuchtende, rhetorische Wirkung. Wie sehr es oberstes Gesetz war, die relativ schwere Gedankenarbeit gefällig, faßbar zu gestalten, ersieht man trefflich z. B. aus der Umprägung, die das schwerfällig geschriebene „Système du Monde" des Konsuls Maillet unter der Hand seines Herausgebers, eines mondänen Abbés, 1748 erhielt, das roman-



292. Titelbild der Erstausgabe von Buffons „Histoire naturelle" 1749.

haft und zugleich deïstisch zurechtgestutzt wird, dessen langziehende Sätze in knappe Phrasen zerlegt werden. Im übrigen dürfte es wohl kein bloßer Zufall sein, daß die beiden einzigen großen, aber kühl lassenden Systematiker, Helvétius und Holbach, von ursprünglich germanischer Abkunft waren.

Wieder steigt etwa um die Mitte des Jahrhunderts die Produktion springflutartig empor, nach vorangehenden vereinzelten Wellenbewegungen. Vertreter reiner Naturphilosophie zunächst sind Maupertuis (1698—1759), der Präsident der Berliner Akademie, der sein im ganzen ernsthaftes, von Newton inspiriertes wissenschaftliches Lebenswerk mit allerhand seltsamen, zum Teil grotesken Phantastereien in typischer Rokokoform kleiner Essays, Lettres usw. verbrämt; dann vor allem Buffon (1707—1788), mit der großangelegten Darstellung seiner umfassenden „Histoire naturelle générale et particulière" (1749 ff.). In seinem universalen Streben und seinem glänzenden, schwungvollen Stil nimmt er eine Sonderstellung ein, aber alle Vorsicht, die er im Ausdruck anwandte, um seinen naturalistischen Standpunkt zu verhüllen, konnte ihn nicht vor den Angriffen der Sorbonne schützen. Robinet dagegen (1735—1820) gelangt mit seinen eigenartigen, vom Theodicee-Problem ausgehenden panpsychischen Vorstellungen, die in stufenweiser Abfolge auch der unorganischen Materie Empfindung zuerteilen („Considérations philosophiques sur la gradation naturelle des formes de l'être" 1768), zu einem ausgesprochenen Pantheismus. Sensualismus und Hedonismus lehren Condillacs mehrfache Abhandlungen, besonders der wichtige „Traité des Sensations" 1754. In einer logisch-analytischen Ideenkette, die mit dem malerisch veranschaulichenden Gedankenspiel einer belebten Statue arbeitet, gelangt er auf rein sensualistischer Basis zu einem konsequenten Empfindungsmonismus, der frei in der Luft schwebt, da der eigentliche Unterbau, die Sinnenwelt, aprioristisch als nicht erklärtes Prinzip angenommen wird. Ergänzt und systematisch ausgebaut werden die Anschauungen später durch Cabanis und Destutt de Tracy, die beide den Sensualismus im Nervenleben verankern, während Bonnet (1720—1793) ihn in seinem „Essai analytique sur les facultés de l'âme" (1759) spiritualistisch zu fassen sucht. Okkultismus steht am Ende seiner Gedankenkreise.

Wichtiger als diese, ja die wichtigste Evolutionsreihe ist die Entwicklung, die zum konsequenten Materialismus führt, der bedeutendsten philosophischen Strömung, zu der auch die meisten anderen doch in einzelnen Punkten wenigstens neigen. Hier ist der Einfluß der naturwissenschaftlichen Forschung am einleuchtendsten. Auf Grund sorgfältiger geologischer

293. Eigenhändiger Brief Diderots an Beaumarchais vom 5. August 1777.

Untersuchungen an den Küsten des Mittelmeeres gelangte der schon erwähnte Konsul Maillet zu dem eigentümlichen Weltsystem seines „Telliamed" (1748), in dem sich mit altepikureischen Grundgedanken die ersten kühnen vordarwinistischen Hypothesen einer Evolution der Lebewesen verbanden. Als erstes Werk, das einem reinen Monismus zustrebt und zugleich vielfach das Weltbild der Bibel erschüttert, hat es auf viele folgende Aufklärungsphilosophen gewirkt, vor allem auf La Mettrie (1709—1751). Dieser formt sich, von medizinischen Untersuchungen ausgehend, in mehreren fesselnd geschriebenen, abermals mit allerhand optimistischen Phantastereien verschnörkelten Abhandlungen („Histoire naturelle de l'âme" 1745, „L'Homme Machine" 1747, „L'Homme Plante" 1748, „Discours sur le bonheur" 1748, „Système d'Épicure" 1750) eine einheitliche materialistische Weltschau, in welcher der Dualismus zwischen Stoff und Form überwunden, der Materie die Fähigkeit des Empfindens beigelegt wird. La Mettrie erklärt das Gehirn für das denkende Element, die Menschen für höher entwickelte Tiere; er betrachtet den Daseinskampf als gestaltendes und erhaltendes Prinzip und verherrlicht die Lust, mit deutlicher Spitze gegen den stoischen Indifferentismus den epikureischen Hedonismus erneuernd. Zum systematischen Ausbau ohne viel Originalität führt die materialistischen Gedanken der reiche, nach literarischem Ruhm gierige Steuerpächter Helvétius (1715—1771) in seinem berüchtigten Hauptwerk „De l'esprit" (1758), ergänzt durch sein posthumes Buch „De l'homme" (1772), eingeleitet durch sein Lehrgedicht über das Glück (nach 1742). In kühler Sachlichkeit, oft sich wiederholend, erhebt hier Helvétius den Egoismus als die Wurzel aller Handlungen, und abermals den sinnlichen Hedonismus auf den Thron seiner Ethik, aber im Unterschied zu dem weicheren, quietistischen La Mettrie räumt er der Leidenschaft als Erreger aller menschlichen Betätigung größere Bedeutung ein. Mit ihrer Ableitung in das Gebiet sozialer Arbeit zum Wohle der Gesellschaft versucht er dem allzu leicht und häufig emporplatzenden Widerspruch zwischen Theorie und praktischer Durchführung die Spitze einigermaßen abzubrechen. Des pfälzischen Barons von Holbach „Système de la Nature" endlich (1770) bringt den sytematischen, alle bisherigen kritischen Ströme in einem großen Bett vereinenden Abschluß des reinsten Materialismus. Hier nun ist alles Geistige materialisiert, das Seelische nur als bestimmte Bewegungsform der einzig existierenden Substanz erklärt. Alles

ist Materie, die sich in ewigem Kreislauf befindet, bedingt durch streng kausale Notwendigkeit. Deterministischer Monismus, der in eine äußerst scharfe Ablehnung aller Religion ausläuft und bei einer Verherrlichung des Atheismus endet, krönt das Ganze, dessen Ethik mit ihrer erneuten Proklamierung des Egoismus und andererseits altruistisch-sozialer Menschenliebe abermals die Grenzen des praktischen Materialismus versinnbildlicht. An diesem Werk, das das Endglied der Entwicklungskette bedeutet, hatte wesentlichen Anteil gehabt der Freund d'Holbachs, der eigentliche Führer der radikalen Richtung, der in Gehalt wie Gestalt alle anderen um Haupteslänge überragt: Denis Diderot.

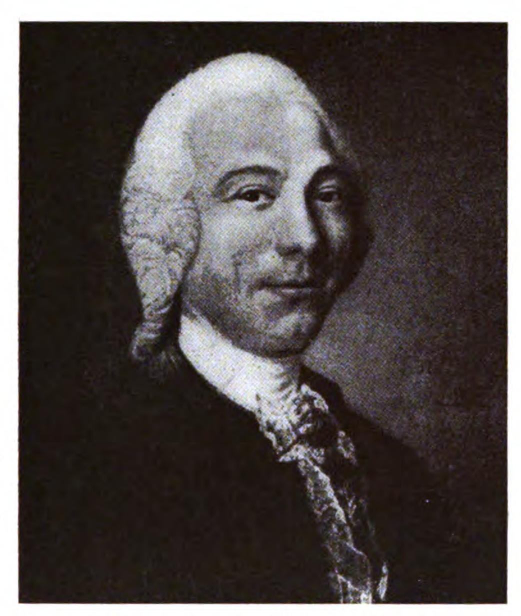


294. Diderot. Gemälde von H. Fragonard. Privatbesitz.

Diderots Leben ist begrenzt durch die Jahre 1713 und 1784. Nach einem armseligen Jugendleben trat er kurz vor Mitte des Jahrhunderts an die literarische Öffentlichkeit, um rasch dank seiner ungewöhnlichen geistigen Regsamkeit und Energie bald das Haupt der neuen, über Voltaire hinausgehenden philosophischen Strömung zu werden. Als leitender Führer der großen Encyklopädie, als Verfasser einer größeren Anzahl philosophierender Abhandlungen, von denen die wenigsten zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden, als Schöpfer reizvoller Romane und Novellen, als Erneuerer des Dramas und schließlich als neue Bahnen eröffnender Kritiker auf dem Gebiete der Literatur wie der bildenden Künste, hat er sich Unsterblichkeitsruhm erworben. Von lauterem, vornehmem Charakter, war er in enger Freundschaft mit einer Reihe der bedeutendsten Männer verbunden. Sein Lebensabend wurde ihm durch die großzügige Hilfsbereitschaft Katharinas von Rußland verschönt, die ihm ein sorgenfreies Einkommen als Bibliothekar seiner eigenen, von ihr angekauften Bibliothek verschaffte.

Diderots philosophische Schriften versinnbildlichen den Entwicklungsgang der französischen Aufklärungsphilosophie vom Theismus zum Atheismus im kleinen, und dazu in besonders reizvoller Lebendigkeit, weil der Widerspruch zwischen Vernunft und Leidenschaft, Theorie und Praxis, den wir schon mehrfach bei den anderen Aufklärern beobachten konnten, in seiner sprühenden, überaus lebendigen und fessellosen Natur kräftiger sich Luft schafft und dazu in einer künstlerischen Form, die der seiner Mitstreiter weit überlegen ist.

Nach dem ersten tastenden, an Shaftesbury sich direkt anlehnenden Versuch „Essai sur le mérite et la vertu" (1745) wird Diderot in beflügeltem Tempo auf die Bahn der Skepsis getrieben. Noch ist er in den „Pensées Philosophiques" (1746) voll sieghaften Glaubens an die Schönheit des Kosmos, an den Wert der Leidenschaft als Erregerin großer Handlungen; noch offenbart ihm der Anblick eines Schmetterlingsflügels, der Augen einer Milbe die Existenz eines absolut intelligenten Wesens, aber die sich anschließende Definition der drei Arten



295. Dalembert. Gemälde eines unbekannten Meisters. Paris, Museum Carnavalet.

Atheisten erhellt die Erschütterung seines gläubigen Denkens. Die herbe Satire der folgenden „Promenade du Sceptique" (1747) verdeutlicht den entfachten Kampf zwischen Gefühl und Vernunft, Gläubigkeit und Skepsis, noch lebhafter; mit Ansätzen eines späteren reiferen Agnostizismus verbinden sich allegorisch notdürftig verhüllte Angriffe auf das geoffenbarte Christentum. Nach einem Zwischenstück („De la suffisance des causes naturelles" 1747) spitzt sich die Skepsis in der folgenden „Lettre sur les Aveugles" (1749) in den Übergang zum materialistischen Naturalismus zu. Die Gestalt des blinden englischen Gelehrten Saunderson dient ihm zum Sprungbrett, die Vollkommenheit der Natur anzuzweifeln; altepikureische Gedanken wie die Überzeugung, daß die Welt ein Zufallsprodukt sei, sowie neuartige kühne Gedankenblitze wie der Anfang einer Entwicklungslehre schießen jetzt funkelnd empor, wohl eine Entladung nach der Lektüre La Mettries und vielleicht Maillets. Die nächste Schrift, die „Pensées sur l'interprétation de la nature" (1754), zeigt schon durch ihre zukunftsfrohe Widmung an die Jugend, die Naturwissenschaften studieren soll, daß Diderot ihr damit eine Art positiven Breviers schenken will. Der letzte Rest Teleologie ist abgeschüttelt, die innere Gesetzmäßigkeit und Selbständigkeit der Natur wird proklamiert, die Erforschung der Ursachen ihres Seins auf streng experimenteller Basis mit Ergänzung durch sorgfältige Beobachtung voll ermunternder Freudigkeit gefordert, alle metaphysische Erkenntnis dagegen angezweifelt. Mit der Annahme anorganischer und organischer Moleküle, von denen auch die ersteren Spuren von Bewußtsein haben, ist die Wendung zum Pantheismus materialistischer Prägung vollzogen. Auf die zeitlich folgende „Introduction aux grands principes" (1763), eine dialogmäßige Verteidigung des Naturalismus gegen die Angriffe von theologischer Seite, folgen als Abschluß die berühmten zwei letzten Werke „Entretien de Dalembert et de Diderot" und „Le Rêve de Dalembert" (1769). Wiederum in sprühender Dialogform, in der Diderot unerreichter Meister ist, krönt er seinen eigenen Entwicklungsgang in einem offenen Bekenntnis zum Determinismus und Atheismus. Der Nachweis der Einheit der Substanz wird an dem Übergang vom Marmorblockstaub über den Humus zur Pflanze und zum denkenden Menschen, mit dem Hilfsmittel tätiger und untätiger Sensibilität, voll phantastischer Kühnheit und faszinierender Bildhaftigkeit versucht. Aber gerade dieser Panpsychismus, diese Annahme einer universellen Sensibilität auch der scheinbar toten Materie, ist bezeichnend für Diderot. Sie ist der konsequente Ausgleich zwischen sezierender Vernunft und gläubiger Gefühlskraft: sein scharfer, an naturwissenschaftlicher Methode und Erkenntnis gestählter Verstand führt ihn zum strengen Materialismus, aber seine unversiegbare Gefühlslebendigkeit erlaubt ihm nicht, an tote Materie zu glauben; sie belebt sich ihm bis zum unorganischen Gestein.

Und dieser mächtige élan vital durchflutet alle diese Schriften, die unsystematisch und voll sprunghafter Logik geformt, kein geschlossenes System bilden, aber gerade durch die

sprühende Lebendigkeit ihrer Darstellung reizvoller sind als der meisten anderen Aufklärer Werke. In lockeren, zwanglosen Rokokoformen, in denen der Dialog bevorzugt wird, in einem ständigen Feuerwerk von Fragen und Antworten, Zweifeln, Axiomen, Disputen, gewürzt mit Ausrufen, Anekdoten, Kritiken, reiht der Verfasser Problem an Problem, Naturwissenschaften, soziale, religiöse Fragen, in einem an geistvollen Einfällen reichen Spiel miteinander lose verbindend. Nur selten einmal, wenn er sich zu methodischer Formung unter Zuhilfenahme kalter Allegorie zwingt, wie in der „Promenade du Sceptique", wirkt er gezwungen. Sonst aber sprengt immer von neuem das erkenntnissehnsüchtige Gefühl alle Fesseln, um sich in den letzten zwei Werken zu sorgsam gebildeten, dramatisch lebendigen Szenen zuzuspitzen, denen ein kräftiger Schuß Frivolität den derbnaturalistischen Charakter noch vertieft.

Nicht so radikal ist das Bild, das man zunächst aus Diderots philosophischen Beiträgen zu der von ihm und dem großen Mathematiker Dalembert herausgegebenen Encyklopädie gewinnt. Trotzdem beweist ja die vielverschlungene, an Hindernissen und Verboten reiche Geschichte dieses Standardwerkes, daß man die noch so versteckt liegenden Gefahren nicht verkannt hatte. Es ist Diderots Verdienst, daß er sich auch durch ärgste Enttäuschungen nicht davon abschrecken ließ, das Riesenwerk zu glücklichem Ende zu führen (1. Band 1751, bis 1757 7 Bände, bis 1766 die letzten 10, Abbildungen bis 1772). Die Encyklopädie ist weit mehr als ein alphabetisch geordnetes Konversationswörterbuch; sie ist das triumphierende Denkmal des seiner selbst in allen Erscheinungen bewußt gewordenen menschlichen Geistes. In hundert und aberhundert leicht faßlich und fesselnd geschriebenen Artikeln, durch prächtige Kupfer illustriert, wird hier das gesamte Wissen um 1750 ausgebreitet und der Allgemeinheit als Bildungsgut zugeführt. Einen Stab hervorragender Mitarbeiter hatte Diderot um sich geschart; er selbst steuerte mit unerschöpfbarer geistiger Energie zahllose Beiträge, darunter die mit mühsamster Detailarbeit erworbenen wertvollen Artikel über Technik und Handwerk zu, während Dalembert den ersten Band mit einem nicht tief gehenden, aber flott geschriebenen „Discours Préliminaire" eröffnete, der die ideelle Einheit des menschlichen Wissens und der Erkenntnis kühl aber mit innerer Überlegung darlegt. Die Hauptbedeutung des Werkes beruht in der Verallgemeinerung der Bildungswerte, der universellen Anregung des Denkens, der Übermittlung der Kenntnisse auch aller Erscheinungen des täglichen Lebens. Ihr philo-



FRONTISPICE DE L'ENCYCLOPEDIE.

296. Titelbild der Encyklopädie Diderots und Dalemberts. Kupferstich nach einer Zeichnung von Cochin fils.



297. Boucher, Hirtenszene. Paris, Louvre.

sophischer Gehalt ist weder sehr tief noch einheitlich, und die Gefahren liegen nicht offen zur Schau. Aber die Übernahme des alten Bayleschen Verfahrens der „Renvois", d. h. alle Überlieferung und Dogma gewordene Meinungen an unerwarteten Stellen in Zweifel zu setzen, während die offiziellen Paragraphen vorsichtig gefaßt waren, mußte wie ein langsames, aber sicheres Gift wirken. Denn das wirkliche Weltbild der Encyklopädie war ein wesentlich anderes als das der Tradition. Alles Übernatürliche, alles Teleologische wird entthront; die alte christliche Moral durch eine philanthropische, utilitaristische, praktische ersetzt, die Toleranz und Humanität auf ihre Fahne geschrieben hatte. Diderots lebensfreudige, tugend- und vernunftglühende sokratische Empfindung durchbricht auch hier oft die Schranken kühler Objektivität, um — parallel zu dem wissenschaftlich erfaßten Naturalismus — in einem Gefühlsnaturalismus voll heiligen Feuers zu entbrennen, das gelegentlich schon fast an Rousseaus Flammenglut gemahnt.

Doch erstreckt sich sein enthusiastisches Interesse auf mehr Gebiete als die Rousseaus: Diderot als Ästhetiker und Kritiker ist ein weiteres reizvolles Kapitel für sich, das uns nicht nur den für alles Schöne begeisterten Menschen offenbart, sondern auch den neue Wege erschließenden Kritiker. Die wichtigsten die allgemeine Ästhetik betreffenden Abhandlungen sind seine „Lettre sur les sourds-muets" (1751), Artikel in der Encyklopädie, der „Essai sur la peinture" (1765), „Pensées détachées sur la peinture, la sculpture etc." 1776, und die ausgezeichneten „Salons", d. h. die erstmaligen kritischen Jahresberichte über Pariser Kunstausstellungen.

Es ist Diderots Verdienst, die ältere Kunstlehre des Charles Batteux („Les beaux-arts reduits à un même principe 1746), die ihrerseits eine Ergänzung der Lehren des Abbé Dubos (Réflexions critiques sur la poésie et la peinture 1719) war, überwunden zu haben, die mit ihrer These der engen Verwandtschaft der



298. Greuze, Die Dorfbraut. Paris, Louvre.

bildenden Künste und der Dichtung als verhängnisvolle Folge das Überhandnehmen der beschreibenden Dichtung erzeugt hatte. Durch seine „Lettre sur les Sourds-Muets", die mit scharfer Verstandeskraft die Wesensverschiedenheit der beiden Gebiete aufhellte, die Ungleichheit des Handlungsmomentes („le beau moment") bloßlegte, wurde Lessing zu seinem Laokoon angeregt. Doch sind es vor allem die ‚Salons', die uns den verstandesklaren, Nachahmung der Natur empfehlenden und zugleich von ethischen Schauern immer wieder durchbebten Diderot offenbaren. Sie sind eine Beisteuer zu der bedeutendsten Fundgrube literarischer wie allgemein künstlerischer Kritik, der umfangreichen „Correspondance littéraire", die sein Freund, der Deutsche Melchior Grimm, von 1753 an verfaßte und die er handschriftlich zweimal im Monat an Abonnenten, besonders der vornehmen Kreise, versandte. Diderot ist durchaus fein empfindender Naturalist mit einem starken Einschlag an Sentimentalität, der sich kraftvoll gegen die klassizistische, steife Malerei und Bildhauerei, gegen die alten Requisiten schwülstiger Allegorien wendet, der einen hochentwickelten Sinn für die Landschaft wie die Kleinkunst der Genremalerei bezeugt. Auch in seiner Kritik der Malerei wird die eigentümliche Mischung der echten Rokokomenschen und des kräftigen natürlichen, bürgerlichen Elements sichtbar. Die moralisierenden Tendenzen des sentimentalen, in Wahrheit dabei recht sinnlichen Greuze entzücken ihn ebenso wie Chardins schlichte natürliche Bildchen; dagegen Boucher, anfangs gelobt, wird ihm schließlich zu eindeutig sensuell. Der besondere Reiz seiner Kritiken liegt abermals in der erfrischenden Lebendigkeit und Sprunghaftigkeit der Ausführung, die an Stelle langweiliger Abhandlungen ein geistiges Brillantfeuerwerk an Erläuterungen, Anekdoten, Abschweifungen, Plaudereien bringt. Oft reißt ihn dabei seine innere Anteilnahme so heftig fort, daß er das Bild, so wie er es selbst gemalt haben möchte, vor unseren Augen entstehen läßt, mit unvergleichlicher Anschauungskunst. Doch bleibt als wesentlichste Schwäche seiner Kritik das Überwiegen des rationalistischen Elementes, das allzuoft die Bedeutung der Idee des Kunstwerkes in den Vordergrund stellt an Stelle der künstlerischen Darstellung.

Zu stärkster revolutionärer Wirkung entfaltet sich die sich hier aus den gleichen Quellen des Rationalismus und Naturalismus speisende Kritik am französischen Theater, die, frühzeitig in den „Bijoux indiscrets" aufblitzend, zu gesammelter Wucht sich verdichtet in den „Entretiens sur le fils naturel" (1757) und dem „Discours sur la poésie dramatique"

(1758). Was er hier mit seiner systematisierenden Unterscheidung zwischen dem genre comique, genre sérieux, genre tragique bietet, zielt im wesentlichen auf ein Plaidoyer für die Gleichberechtigung des bürgerlichen Schauspiels, das den Fortschritt des bürgerlichen Elementes, die wachsende Demokratisierung des Theaters symbolisiert. Damit gelangen die vorangehenden Strömungen aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu einem wenigstens theoretischen Abschluß, der zugleich die reinliche Scheidung zwischen Lustspiel, Schauspiel, Trauerspiel bedeutet. In manchen Einzelheiten, wie der Theorie der Vermeidung kontrastreicher Charaktere, einer der charakteristischsten Forderungen des Naturalismus, in den sorgfältigen Angaben über Dekoration und Technik des Schauspiels, zu denen vortreffliche Spielanweisungen für die Schauspieler kamen (in dem selbständigen, fesselnd geschriebenen „Paradoxe sur le Comédien" 1776 noch besonders ausgeführt), dem Wertlegen auf Haltung und Mimik, hat Diderot berechtigte und nutzbringende Forderungen aufgestellt. Aber die Einteilung nach verschiedenen Ständen an Stelle von Charakteren und die abermalige Umbildung der Bühne zur Kanzel, von der aus unter Strömen von Tränen Tugend gepredigt werden sollte, barg schwere Gefahren für die künstlerische Darstellung. Diderot ist diesen Gefahren selbst in seinen beiden wichtigsten Stücken, in denen er eine Verwirklichung seiner Theorien anstrebt, dem „Fils naturel" (1757) und dem „Père de famille" (1758) zum Opfer gefallen. Das Thema des ersten Werkes ist die Überwindung der Liebesleidenschaft des Helden, Dorval, zur Braut seines Freundes; das des zweiten die Besiegung des Standesvorurteils im Herzen des Père de famille, dessen Sohn ein mittelloses, aber tugendhaftes Mädchen liebt. Beide Probleme werden aber nicht durch starke seelische Konflikte allein gelöst, sondern mehr durch äußere romaneske Mittel, wobei die aufklärerische Tendenz der Erziehung zur Tugend allzu laut und wortreich hinausposaunt wird. Durch gewisse technische Feinheiten des Spieles vor allem, sowie einzelne packende und lebendige, romantisch gefärbte Bilder ausgezeichnet, kranken doch beide Stücke, vor allem das erstere, an der Schwäche echt dramatischer Steigerung wie der Charaktere, die zudem im Widerspruch zu seinen eigenen Forderungen zu kontrastreich sind, besonders aber noch an der Überfülle des sentimentalen Pathos. Diderot ist es nicht gelungen, das klar erkannte Ziel des bürgerlichen Schauspiels praktisch zu befriedigender Gestaltung zu bringen, ihm ebensowenig wie seinen Nachfolgern auf diesem Wege.

Zu feinerer Darstellungskunst erheben sich dagegen die Produkte seiner Erzählungsgabe. Von den drei großen Werken „La Religieuse" (1760), „Le Neveu de Rameau" (1762/73), „Jacques le Fataliste" (1773) erregten die beiden letzteren Goethes Entzücken; keins von ihnen ist aber ein wirklicher Roman. Die beiden Erzählungen, die am ehesten eine harmonische Einheit darbieten, „la Religieuse" und „Rameaus Neffe", sind wesentlich memoirenhafte Beichten in der Ich-Form. Dabei spannt sich die „Religieuse", der briefartige Bericht eines jungen Mädchens über seine Erlebnisse in einem Kloster, in das man es wider ihren Willen gesteckt hat, aus zu einem unbarmherzigen Gemälde des Klosterlebens, dessen unheilvolle Wirkungen außer an der Heldin an einer Reihe silhouettenartig, aber scharf erfaßter Gestalten, darunter vier mit naturalistischer Treue gezeichneter Oberinnen, gezeigt werden. Die aufklärerische Idee der sozialen und moralischen Schädlichkeit des Klosters steht dabei im Vordergrunde. „Rameaus Neffe" dagegen ist das glänzend einheitliche Bild eines echten materialistischen Rokoko-Taugenichts. Dabei aber erweitert sich das Ganze zu einer tödlich treffenden Satire auf die Feinde der Encyklopädisten, die in Palissot (seine Komödie „Les Philosophes" 1761) einen bissigen aber witzlosen Vorkämpfer gefunden hatten, erweitert sich aber auch zu einem umfassenden Gemälde des allen Ideellen baren Materialismus niedrigster Prägung, der, amora-

lisch und sittenlos, nur grob-sinnlichen Genüssen nachjagt, seine moralischen Blößen mit dem Mantel geschicktester Heuchelei verhüllt und allen, die ihm mit starker Hand die Maske vom Gesicht reißen, mit schimpflichsten Mitteln nachstellt. Diderot hat damit der Gefährlichkeit seiner eigenen Weltanschauung, die diese für die Praxis bietet, sobald sich ihrer willensschwache und weichliche Menschen bemächtigen, selbst das glänzendste Denkmal gesetzt und das Grundgesetz der französischen Aufklärung, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur, ad absurdum geführt. Wie er hier das einheitliche, aber in buntesten Farben schillernde Wesen seines Helden durch zahlreiche scheinbar zusammenhanglose, witz- und bosheitgetränkte Einzeläußerungen, durch die nie ruhende sprühende Beweglichkeit des Dialogs, durch die komikerregende Kunst der Nachahmung fremder Menschen, mit der er zugleich die ganze skrupellose Welt der Pariser Gesellschaft charakterisiert, von den verschiedensten Seiten aus beleuchtet, ist eine Meisterleistung geworden, wenn auch kein Roman. „Jacques le Fataliste“ endlich, das Werk, das äußerlich am ehesten einem solchen ähnelt, zerflattert ihm unter der Hand in eine fortlaufende Reihe von Liebesgeschichten, die gehalten sind durch den von heiterer Komik übergossenen Rahmen der Erlebnisse eines Herrn und eines Dieners, von denen der erstere überzeugter Determinist ist, Jacques dagegen an die göttliche Prädestination glaubt — Voltaires „Candide“ steht als Schatten dahinter. Mit seiner satirischen Polemik gegen die willkürliche Manie der Autoren, eine Reihe unwahrscheinlicher Abenteuer, durchsetzt mit zahllosen Reflexionen, zu erzählen (Sterne ist besonders gemeint), hat zwar sein Naturalismus berechtigten Anstoß an typischen Schwächen des zeitgenössischen Romans genommen; auch gelingt es ihm abermals, die einzelnen Geschichten mit vollendeter Farbigkeit und Lebendigkeit, mit trefflich gezeichneten Porträts auszubauen, aber ein Roman ist das Ganze auch nicht geworden. Es ist eine fortlaufende Reihe Novellen, eingespannt in einen neuartigen Rahmen, der mit seiner führenden Leitidee der deterministischen Weltanschauung, die vor der Unmöglichkeit, den Kausalzusammenhang der Erscheinungen zu erkennen, resigniert kapituliert, selbst wieder typischer Ausdruck des siècle philosophique ist.



299. „Rameaus Neffe“ von Diderot. Titelbild der französischen Erstveröffentlichung des Werkes in der Goetheschen Fassung. (Nach Lanson.)

Eine größere Anzahl rein novellistischer Erzählungen runden das Bild ab. Auch sie bestimmt mehr oder minder scharf ein philosophisches Leitmotiv: Grenzfragen des Rechts und der Menschlichkeit (Entretien d'un père avec ses enfants), des Seelenlebens, dessen Unbegreiflichkeiten er sich begnügt mit naturalistischer Treue resigniert zu berichten (Ceci n'est pas un conte — La Marquise de Claye et St. Alban), kultursoziale und religiöse Probleme (Mon Père et Moi — Qu'en pensez-vous? — Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ***). Aber Diderot hat diese kleinen Ideenbildchen stärker als Voltaire mit Menschen von Fleisch und Blut gefüllt und ihnen sprudelnde Bewegung verliehen, vor allem wieder durch sprühende

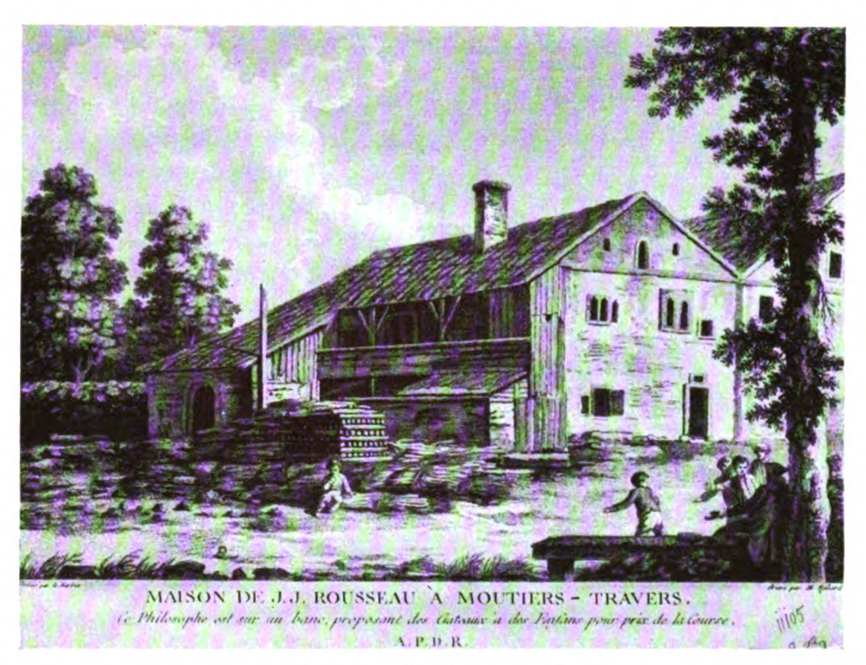
Dialogführung; sein Naturalismus hinderte ihn daran, sich mit blutlosen Trägern der Probleme abzufinden. Ja die Kunst psychologischer Analyse wie knapper Erlebnisgestaltung ist hier am größten. So schließt sich die Kette, mit der Diderots Erzählungskunst gebunden ist: Kleinkunst, Naturalismus, philosophischer Gehalt sind ihre wesentlichsten Bestandteile. Einzelne Glieder aber wie das berühmte „Supplément au voyage de Bougainville" (1772) mit seiner Verherrlichung primitiver Natur, seinem Aufbäumen gegen die moderne Überkultur weisen bereits auf die dritte und letzte Strömung, die in Rousseau ihren Vorkämpfer fand.

Spuren dieser Strömung sind längst reichlich vorhanden. Die „Rückkehr zur Natur" und zur Gefühlsseligkeit ist lange vor Rousseau vorbereitet, ja diese antirationalistische und zugleich naturalistische Richtung ist auch nie gänzlich aus der Literatur verbannt gewesen. Sie hat fortgelebt, aber zunächst im Verborgenen (z. B. in der intimen Briefliteratur), weil das vom Rationalismus beherrschte Zeitalter der vornehmen Gesellschaft, die so gut wie allein Trägerin der literarischen Bildung und Produktion war, lediglich die menschliche Gesamtnatur als würdiges Objekt ansah, deren unterscheidendes Merkmal die Vernunft ist. Doch noch Ende des 17. Jahrhunderts dringt die Sensibilität in die Romanliteratur ein, wie wir sahen; „belle âme" wird das neue Schlagwort; Gefühlswallungen, die sich in Rückkehr zu schlichter Tugend in Tränenströmen Luft schaffen, bezeichneten die dramatische Entwicklung etwa bis 1750. Noch vor 1750 hatte man das Gefühl, daß die angebetete Vernunft nicht genügt, das menschliche Glück auszufüllen; schon Chaulieu dichtete eine „Ode contre l'esprit", und schon vor 1750 liebte man die landschaftlichen Schönheiten und flüchtete sich in sie vor dem Getriebe von Stadt und Hof. Aber diese Ideale gelangten doch noch nicht durchweg und offen zu literarischer Gestaltung oder aber, wenn sie dichterische Form annahmen, so blieb es im Rahmen der vornehmen Gesellschaft ein geistiges Spiel, eine Caprice, eine neue Variante des epikureischen Genußtaumels dieser Epoche, die in ihrer verweichlichten Sittenlosigkeit und ihrem Intellektualismus des Gefühls für das verlorene Unschuldsparadies der schlichten Menschlichkeit zwar nicht bar war, die aber nicht eigene Kraft genug in sich trug, um solchen Idealen zum Siege zu verhelfen. Die überragende Bedeutung Rousseaus liegt darin, daß er, der Sohn des Volkes, sich bewußt der Gesellschaft seiner Zeit gegenüber stellt, und, aus der Tiefe seines dichterischen Genies schöpfend, mit einer bisher noch nicht gehörten Kraft der Sprache seine heißen Wünsche und Hoffnungen der vornehmen Welt seiner Zeit entgegenschleuderte.

Jean-Jacques Rousseau, am 28. Juni 1712 zu Genf als Sohn eines Uhrmachers geboren, fand nach einer erziehungslosen und unsteten Jugend ein Asyl im Hause der jugendlichen Mme de Warens in Annecy, durch die er angeregt wurde, zum Katholizismus überzutreten (1728). Durch eifrige Lektüre suchte er die Lücken seiner Bildung auszufüllen und begann bald, sich literarisch wie musikalisch zu betätigen. Die Publikation seiner beiden „Discours" (1750 und 1755) sowie seiner komischen Oper „Le devin du village" (1752) bringen ihm die ersten außerordentlichen Erfolge und Berühmtheit. 1754 kehrt er während einer Reise nach Genf in den Schoß des Kalvinismus zurück. In Paris, wohin er bereits 1741 gekommen war, hatte er bald eine Menge Beziehungen zur mondänen literarischen Welt angeknüpft, die ihm freundlich entgegenkam. Aber an seiner unglückseligen Veranlagung, seinem Mißtrauen und seiner reizbaren Empfindlichkeit zerbrach eine Freundschaft nach der anderen. In der ländlichen Einsamkeit der Eremitage bei Montmorency nördlich von Paris, die ihm eine seiner Freundinnen, Mme d'Épinay, eingeräumt hatte, schrieb er seine „Nouvelle Héloïse" (1756/8), hinter deren Leidenschaftsfülle das Erlebnis seiner Liebe zur Gräfin d'Houdetot, der Schwägerin der Mme d'Épinay, steht. Nach dem Erscheinen seines Erziehungsbuches, des „Émile" (1762), mußte er aus Frankreich flüchten, aber auch Genf und Bern verschlossen ihm die Tore nach der Publikation seines „Contrat Social" (1762). Nun begann erneut ein unruhiges Wanderleben, das ihn u. a. auch nach England führte, ohne daß die vollständige Umdüsterung seines Gemüts ihn je länger hätte zur Ruhe kommen lassen. 1770 kehrte er nach Paris zurück, wo er 1771 seine Lebensbeichte, die „Confessions", beendete; 1778 starb er in Ermenonville, dem schönen Landsitz bei Paris, den ihm einer seiner Verehrer,

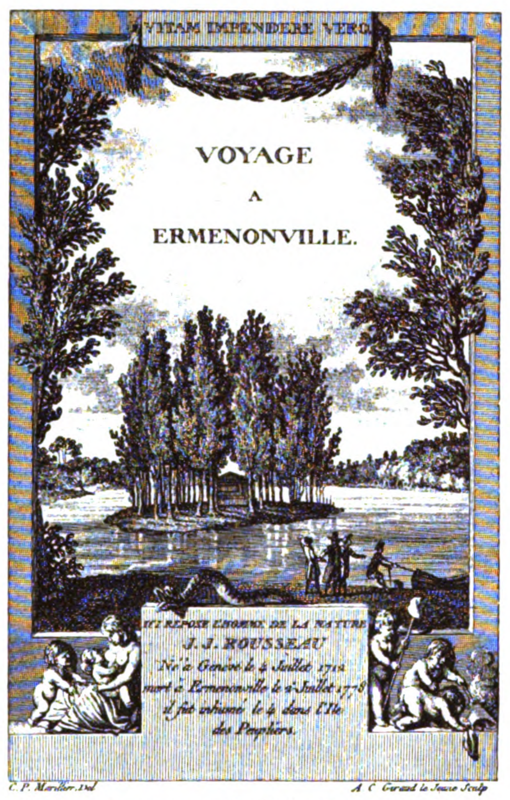
M. de Girardin, zur Verfügung gestellt hatte.

Die von Rousseau angeschlagenen Töne ergeben eine neuartige Melodie, zu deren Aufnahme sein Zeitalter reif war, obschon es sie nicht selbst harmonisch und kraftvoll weiterbilden konnte. Die Melodie nun ist einheitlich von Anfang bis zu Ende, einheitlich auch in den dissonanten Tönen, mit denen des Komponisten unausgeglichene Natur immer wieder den reinen Klang trübt. Sie ist fest fundiert in dem Milieu, dem Rousseau entstammt; kaum kann man sich einen größeren Gegensatz denken als zwischen dem kalvinistischen Bürgertum von Genf, wo er 1712 das Licht der Welt erblickte, das demokratisch, antiaristokratisch und religiös gläubig war, und der frivolen, leichtfertigen Welt des französischen Rokoko, der er als Fremdling entgegentrat. Nur mit einer ursprünglichen Kraftnatur wie Diderot konnte er wenigstens auf einige Zeit sich zusammenfinden, und an der nicht restlos geklärten Begegnung zwischen beiden in Vincennes, bei der Diderot ihn zu seiner Stellungnahme gegenüber der Preisfrage der Akademie von Dijon „Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer ou à corrompre les mœurs" (1749) veranlaßt haben soll, wird ein wahrer Kern sein, der eine gewisse geistige Verwandtschaft zwischen beiden erhärtet. Aber im übrigen schied auch diese beiden neben anderem vor allem die ganze philosophische Grundeinstellung. Ganz klar wird diese Gegensätzlichkeit an dem Verhältnis Rousseaus zu Voltaire, das blitzartig die unüberbrückbare Kluft erhellt, die zwischen dem rein gefühlsmäßig denkenden, gefühlsmäßig gläubigen, irrationellen und der überfeinerten Kultur abholden Natürlichkeitsapostel, der z. B. in der „Lettre à M. Dalembert sur les spectacles" (1758) gegen das Theater aus moralischen Gründen eifert, und Voltaire besteht, dem aristokratischen, rationalistischen Verteidiger der alten Rokokokultur, deren typischster Repräsentant er ist. Und doch glaubt man feststellen zu müssen, daß selbst Rousseau wenigstens von einem Hauch dieser Gesellschaft getroffen worden ist; man möchte es glauben angesichts der enormen Selbstbespiegelung und äußerlichen Eitelkeit seines Wesens, das nicht imstande war, die hohen Ideale nur um ihrer selbst willen, und mit dem ganzen Einsatz einer reinen Persönlichkeit zu verwirklichen.



300. Rousseaus Wohnung in Moutier-Travers. Kupferstich von Fessard.

Doch wird dieses schnörkelhafte Beiwerk von der Wucht der ihm entströmenden Gefühlskraft durchaus in den Hintergrund gedrängt, und was bisher geistiges Spiel gewesen ist, wird jetzt durch ihn zum aufwühlenden Kampf, herausgeboren aus innerstem Erleben. Von seinem



301. Rousseaus Grab in Ermenonville. Kupferstich in einem Erinnerungsbuch an den Dichter nach einer Zeichnung von Marillier.

ersten „Discours“ an, der erwähnten Beantwortung der Preisaufgabe der Akademie zu Dijon, bis zu seinem letzten Werke schwingt unverändert der eine Gedanke der Negierung der Gesellschaft und Kultur seiner Zeit hindurch, deren ästhetische Überfeinerung wie Überbewertung des Intellekts auf Kosten des Gemüts, der Ethik, seiner Natur diametral entgegengesetzt ist. Als wirksame Antithese gaukelt ihm seine träumerische, zu Exzessen neigende Phantasie, genährt durch die Lektüre der jetzt massig emporschießenden Reiseberichte über fremde Völker, das Trugbild eines mit Lucrezschen Farben getönten primitiven Urzustandes der Menschheit vor. Dieser erscheint ihm als Paradies, aus dem den a priori guten Menschen der wachsende Intellekt vertrieben hat, durch den erst die egoistischen Leidenschaften geweckt worden sind. Wie der von ihm aus einseitiger Beobachtung der zeitgenössischen Umwelt gewonnene Kausalzusammenhang zwischen hochentwickelter äußerlicher Kultur und der Verminderung der moralischen Qualitäten in seiner letzten Ursache auf die Ungleichheit der Natur zurückzuführen ist, sucht er mit reicherer literarischer Kenntnis in dem zweiten Discours „Sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes“ (1755) zu beweisen. Mit dem Fundamentalsatz, daß der Anfang alles Übels in der Begründung des Privateigentums zu suchen ist, rückt er seine bisher wesentlich ethisch verankerte Problemstellung ins Gebiet der Gesellschafts- und Staatsphilosophie. Was er hier von der fortlaufenden Entwicklung vom Urzustande über die Etappen der Gesetzesschaffung und Regierung bis zum Gipfel der verhaßten Despotie sagt, ist nicht neu. Aber hier sowohl, noch intensiver im ersten Discours, ist an Stelle rein theoretischer Erörterungen die lyrisch bewegte Sprache des das Problem zu tiefst empfindenden Menschen getreten, der die scharf axiomatisch geformten Sätze seiner Überzeugung überall von einem Strom von Ausrufen, Fragen, antithetischen Vergleichen durchfluten und so, wie einst die „Défense“, den unpoetischen Gegenstand zu einem empörungsgeschwängerten Sehnsuchtsschrei voll hohen rhythmischen Schwunges erklingen läßt. Immer wieder ertönt als Leitmotiv die schmerzdurchzuckte Melodie der Entfremdung der menschlichen Natur durch die vom Intellekt erzeugten egoistischen Neigungen, aber doch ist sich Rousseau klar darüber, daß es nicht möglich ist, die Gesellschaft seiner Zeit auf das erträumte einstige Paradies der Unschuld zurückzuführen. Es gilt nur, eine Reform der bestehenden Verhältnisse zwar wohl an Haupt und Gliedern, aber im Rahmen des erreichbar Möglichen durchzuführen, eine Reform, die zunächst das Individuum, dann die Masse, also den Staat, umfaßte. Die beiden Werke, die das Jahr 1762 der Menschheit schenkt, „Émile ou de l'éducation“ und der „Contrat Social“, sind die Ergebnisse langer und reifer Betrachtungen, deren Urkeime aber alle schon

in den noch ungepflegten Acker der beiden Discours gesteckt sind.

Eigenes Erlebnis mangelhafter Erziehung sowie frühzeitige Tätigkeit als Erzieher hat „Émile" Stoßkraft und Ideenreichtum verliehen. Aber was Rousseau hier bietet, ist eine fiktive Konstruktion, eine Art Condillacsche Statue, aus der er stufenweise mit Hilfe vorgefaßter erzieherischer Maßnahmen sein Ideal eines Menschen formt. Der naturalistische und individualistische Utilitarismus Rousseaus hat hier ein System ausgearbeitet, in dem er mit sorgfältig durchdachter Gegensätzlichkeit zur eigenen Zeit zunächst auf die Bildung der Physis und des Gemüts, dann erst des Intellekts Wert legt. In vielen Einzelheiten hat er dabei bahnbrechend gewirkt, nicht zum wenigsten auch in der Grundidee der Erziehung zu einem willensstarken, abgehärteten Menschen, der den Kampf mit dem Dasein mit anständigen Mitteln auszufechten imstande ist, und der ein nützliches Glied der menschlichen Gesellschaft wird, nicht aber zu einem genießerischen, geistreichen Schmarotzer. Die besonderen Maßnahmen, so die Körperstählung, die Erziehung zur Geistesgegenwart, die Vertrautheit mit praktischen Dingen, die Ausbildung der Gemütstiefe, alles in logisch-dogmatischer Verknüpfung und in zeitlich sorgsam erwogener Abstufung, bot die Grundlage, auf der alle weitere Pädagogik aufbauen konnte, so sehr natürlich die Gesamtsumme aller Bedingungen eine Utopie darstellt, in der auch Mängel und Widersprüche nicht fehlen. So ist z. B. die völlige Abschließung Émiles von anderen Kindern ein schwerer Mißgriff, und die angebliche Freiheit des Individuums schon deshalb ein unerfülltes Desideratum, als das Ganze ein Zwangssystem in der Hand eines dogmatisch bestimmenden Mentors ist. Immerhin bedeutet das Werk einen außerordentlichen Fortschritt gegenüber etwa Montaignes System der Erziehung zum „honnête homme", oder Fénélons Fürstenideal, eben dadurch besonders, als hier der naturbedingte Mensch ganz allgemein, als psychophysisches Wesen, nicht ein besonderer Stand, gewählt ist. Auch dieses Werk, so systematisch geordnet es im Aufbau erscheint, ist weit entfernt von monotoner Gelehrsamkeit, sondern abermals durchflutet von der in Ausrufen, Fragen, rhythmischer Emphase bewegten Rede. Ihren Höhepunkt erreicht diese Gefühlsstärke in der sogenannten „Profession de foi du vicaire savoyard", diesem grandiosen, wieder aus eigenstem Erlebnis geborenen, religiösen Bekenntnis, das mit seiner innigen Gefühlsgläubigkeit in gleicher Weise den geoffenbarten dogmatischen Religionen wie der auf Vernunft gegründeten religion naturelle der Aufklärer die Stirn bietet.



302. Illustration zu Rousseaus „Émile". Kupferstich von Delvaux nach einer Zeichnung von Moreau le Jeune. Ausgabe London 1781.

Der „Contrat Social" endlich sucht die Stellung des Individuums innerhalb der nun einmal geschaffenen Gesellschaft festzulegen. Es ist das Werk, auf das sich alle Parteien der Revolution berufen haben, obwohl Rousseau selbst nichts weniger als einen gewaltsamen Umsturz bezweckt hat. Aber die hinreißende Sprache mußte in einer Zeit der Kritik am Bestehenden aufwühlend wirken. In der utopistischen Hypothese, daß sich die Masse des Volkes kraft eines freiwilligen Vertrages seiner individuellen Freiheit zugunsten der Gesamtheit frei-



303. Illustration zu Rousseaus „Nouvelle Héloïse". Kupferstich nach einer Zeichnung von Moreau le Jeune.

willig entäußert habe, flammt noch einmal der Kerngedanke seiner Philosophie von der ursprünglichen absoluten Freiheit und Gleichheit aller Menschen auf, der, in staatspolitische Praxis umgesetzt, die Souveränität des Volkswillens, die Herrschaft der Demokratie zur Folge hat. Deren Grundlagen, mit der besonderen Tendenz einer sozialen Besserung vermittels absoluter Rechtsgleichheit realpolitisch zu verankern, gelten die weiteren Ausführungen, die, in vieler Hinsicht sich an Locke, auch an Montesquieu anschließend, in ihrer bewußten zielsicheren Zuspitzung auf das rein demokratische Prinzip neue Horizonte eröffneten.

Doch so weitgehend auch die Bedeutung dieses Denkmals für die allgemeine Kultur anzusetzen ist, die stärkste literarische Wirkung ging doch von dem dritten Werke aus, seiner „Nouvelle Héloïse". Hier zumal ist die gewaltsame Ablösung des bisherigen geistigen Spieles mit Gefühlen, Sentimentalität und Tugendsehnsucht durch eine kraftvolle, innerlichst empfundene Erlebnisdichtung zu verspüren; hier erfolgt der eigentliche große Durchbruch durch die graziös tändelnde, mit allen, auch den heiligsten Dingen scherzende Rokokowelt. Denn hier wird mit unerhörter Offenheit und voll lyrischem Enthusiasmus das Recht des menschlichen Herzens verfochten; hier wird überhaupt zum erstenmal wieder seit den „Lettres Portugaises" die Macht echter, reiner Leidenschaft in einem rauschenden Dithyrambus gepriesen. Aber diese Liebe zwischen dem empfindsamen St. Preux zu seiner vornehmen Schülerin Julie d'Estanges, in all ihren Schattierungen und Entwicklungsphasen mit noch nie gehörter Sprachkunst dargestellt, muß bei dem Zusammenstoß mit den Gesetzen der Gesellschaft in Tragik umschlagen; diese Gesetze verlangen den Verzicht auf das eigene, sehnsüchtig erstrebte Glück. In der Überwindung dieser eigenen Wünsche, in ihrem Einströmen in das geruhige Bett edlen Familienlebens, Pflege der ehelichen Treue, der Kindererziehung, eines ideal geschauten Landlebens und dazu einer empfindungsreichen, veredelten Freundschaft sucht Rousseau einen befreienden und versöhnenden Ausklang. Die Lösung der Gegensätze, die Überbrückung der Spannung ist ihm freilich nicht befriedigend gelungen, den Eindruck konstruierter Gewaltsamkeit der beiden Teile seines Romans hat er nicht vermeiden können, aber die Leser vergaßen und vergessen über der aufwühlenden und faszinierenden Kraft seiner Sprache diese Schwäche. Wieder hat dabei eigenes Erlebnis, die Liebe zur Gräfin d'Houdetot, der Verzicht auf diese Leidenschaft zugunsten des begünstigten Dritten, St. Lambert, das Trugbild einer ideal geläuterten Liebe zu dritt, dazu die Erinnerung an vergangene Zeiten und liebe Menschen machtvollen Impuls verliehen und die Dar-



304. Rousseaus letzte Worte. Kupferstich von Guttenberg nach einer Zeichnung von Moreau le Jeune.

stellung in Briefform, nach englischen wie französischen Vorbildern, hat die Steigerungsmöglichkeit des Subjektivismus und Lyrismus noch erhöht. Und schon hier hat, wie im „Émile“, die gefühlsmäßige Gläubigkeit, die im Herzen, nicht in der Vernunft verankerte Religiosität, der Heldin in ihrem Verzicht, in ihrer Treue gegen den nicht geliebten, aber wegen seiner edlen Eigenschaften hochgeachteten Gatten Wolmar, stärksten Halt verliehen. Durch die Kunst endlich, mit der Rousseau die heimisch-vertraute Landschaft des Genfer Sees aus der Erinnerung heraufbeschwört, mit der er die wechselvolle Schönheit der Natur, insbesondere die mittlere Schweizer Bergwelt wie des Sees, in all ihren buntfarbigen Stimmungen vor uns ausbreitet, hat er eigene Sehnsuchtswünsche der naturdürstenden Menschheit erfüllt; mit der läuternden, gefühlsveredelnden Wirkung dieser Natur auf das menschliche Herz hat er ihr den Weg zu einer Quelle noch ungeahnten reinsten Glückes und hoher ethischer wie ästhetischer Werte erschlossen.

Die posthum veröffentlichten „Confessions“ endlich (1782/8), in denen er den Schritt vom objektiv berichtenden Memoirengenre zur Herzensbeichte vollzieht, welche die eigene Persönlichkeit im Blickpunkt hat, runden mit der rücksichtslosen Offenheit ihrer in die kleinsten Seelenfalten eindringenden Darstellung wie ihrem ausgesprochenen Subjektivismus das Bild seiner innerlich unausgeglichenen und zerrissenen Persönlichkeit ab. In dem fessellosen Lyrismus wie dem adäquaten eindrucksvollen musikalischen Rhythmus seiner Prosa, die aller konventionellen Regeln spottet, ist er der erste Wegbereiter der Romantik geworden.

qui est tombée et qui le méritoit bien.
Voilà de mes nouvelles. Encore un coup,
donnez moi des vôtres et surtout aimez-moi
toujours. JJRousseau

305. Schluß eines eigenhändigen Briefes J. J. Rousseaus vom 16. I. 1753.
Berlin, Preuß. Staatsbibliothek.

In der philosophischen Bewegung, die mit Rousseau ihren, neue Perspektiven eröffnenden, Abschluß findet, liegt die Bedeutung der Literatur des Jahrhunderts, wie es das Drama für das 17., die Lyrik für das 16. Jahrhundert gewesen war. Es bleibt ihr nicht gering einzuschätzender Wert, die Erkenntnis der Relativität aller irdischen Phänomene, die Naturbedingtheit aller menschlichen Verhältnisse in weitere Kreise getragen, die Entthronung des anthropo- und geozentrischen Standpunktes intensiver denn zuvor bewirkt und die modernen Ideen der Toleranz und Humanität unermüdlich gepredigt und breiteren Massen eingehämmert zu haben. Gewiß ist die absolute Blindheit der Aufklärung gegenüber den ethischen Werten der christlichen Religion eine starke Einseitigkeit und subjektive Schwäche, aber sie ist begreifliche Reaktion gegen die harte Intoleranz, wie sie noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den Fällen Calas, Sirven, La Barre sinnfällig zum Ausdruck gelangte. Auch der praktische Wert der neueren humanitären Bestrebungen auf dem Gebiete der Strafrechtspflege, der Psychologie, der Pädagogik darf nicht unterschätzt werden, wie andererseits der oft erhobene Vorwurf der Oberflächlichkeit der geistigen Kultur auf sein richtiges Maß zurückgeführt werden muß. Ist diese doch mehr oder weniger nur das Resultat der prickelnden, graziös-leichten Form, die auf systematische, gründliche, tiefschürfende Darstellung verzichtet und, aus dem Geist der eleganten, witz- und esprithaltigen Salons geboren, Voltaires Wort, „Tout est permis hors le genre ennuyeux" erfüllen will. Über dieser der Unterhaltung dienenden Form vergißt man allzu leicht die unleugbare Stoßkraft, den in glühender Vernunftverehrung und Glauben an die Macht des Intellekts aufgehenden Herzschlag dieser Zeit, der am lautesten in den wirksamsten Gestalten wie Voltaire, Diderot pocht und zum lyrischen Aufschrei in Rousseau wird. An ihrem Stil, ihrer Sprache läßt sich gleichwohl auch abmessen, wie sehr Rousseau allein der Überwinder des Rokokospiels geworden ist, intensiver als Diderot, in dessen naturalistischer Seele nur kräftige Ansätze einer solchen Überwindung begegnen, und unvergleichlich stärker als Voltaire, der seine Zugehörigkeit zu der gleißenden Welt des ancien régime nie verleugnen kann, der etwas anderes als graziöses, geistvolles Spiel der Form nicht kennt, so heiß auch in ihm die Flamme der Raison glüht. Rousseaus sich in prachtvollen, mächtig ertönenden Rhythmus umsetzende Gefühlskraft allein hat die stärkste Bresche in die rein rationalistische, in Gehalt wie Gestalt anmutig spielende Welt des Rokoko gelegt.

Was dazu die etwa parallellaufende Rückkehr zu reiner Klassik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts betrifft, von der noch die Rede sein wird, so ist diese ein äußerster Sieg des rationalistischen Elementes über all das relativ Freigestaltende und spielerisch Phantastische,



306. Vorlesung der Tragödie „Orphelin de la Chine" von Voltaire im Salon der Mme Geoffrin vor den berühmtesten Männern des 18. Jahrhunderts. Am Vortragspult der Schauspieler Lekain, links von ihm die Schauspielerin Mlle Clairon. Kupferstich von Debucourt.

was die Rokokokunst von der Geradheit der Klassik unterscheidet. Beide Bewegungen haben den Untergang des Rokoko und die Auflösung in Spätklassizismus und Romantik angebahnt, die die Wende des Jahrhunderts charakterisiert. Die Zeit bis zu diesem Punkte, etwa die letzten zwei Jahrzehnte vor der Revolution, die das Finale des ancien régime und seiner Kultur bedeutet, hat in literarischer Hinsicht wenig Hervorragendes aufzuweisen. Man kommt über gewisse zaghafte Ansätze einer Entwicklung und Erneuerung nicht hinaus, und vor dem Glanz der Philosophie verblaßt der Wert der anderen Gattungen gänzlich. Der außerordentlichen literarischen Tätigkeit auf allen Gebieten steht eine sehr geringe Zahl auch nur erwähnenswerter Schöpfungen gegenüber.

Am schlechtesten schneidet, wie schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die Tragödie ab, die in sterilem Festhalten an den alten Kunstregeln völlig erstarrt ist. Beachtenswerte Versuche einer lebendigen und farbigen Dramatik weisen die beiden interessantesten Stücke Voltaires dieser Zeit auf, l'Orphelin de la Chine" (1755) und „Tancrède" (1759/60), das erstere ein antirousseauscher Hymnus auf den Triumph höherer Zivilisation und Ethik, an der jetzt zur großen Mode gewordenen chinesischen Kultur dokumentiert, das andere ein im Bau schwaches Werk voll erstmaliger erklärter romantischer Züge wie Rittertum, Gottesgericht durch Zweikampf, verbrämt mit „rimes croisées" usw. Die Umarbeitung des ursprünglichen dreiaktigen Orphelin in fünf Akte mit dem Einstrom pseudoklassischer Galanterie und Schwächung der Charaktere, die Abblassung des zunächst echtdramatische Kraft und Leidenschaft atmenden „Tancrède" zu abgeklärter, konventioneller Ruhe, zeigt abermals den Sieg der klassischen Mäßigung über romantischen Naturalismus. Was im übrigen von Tragödien über die Bretter geht, ist ohne jede größere

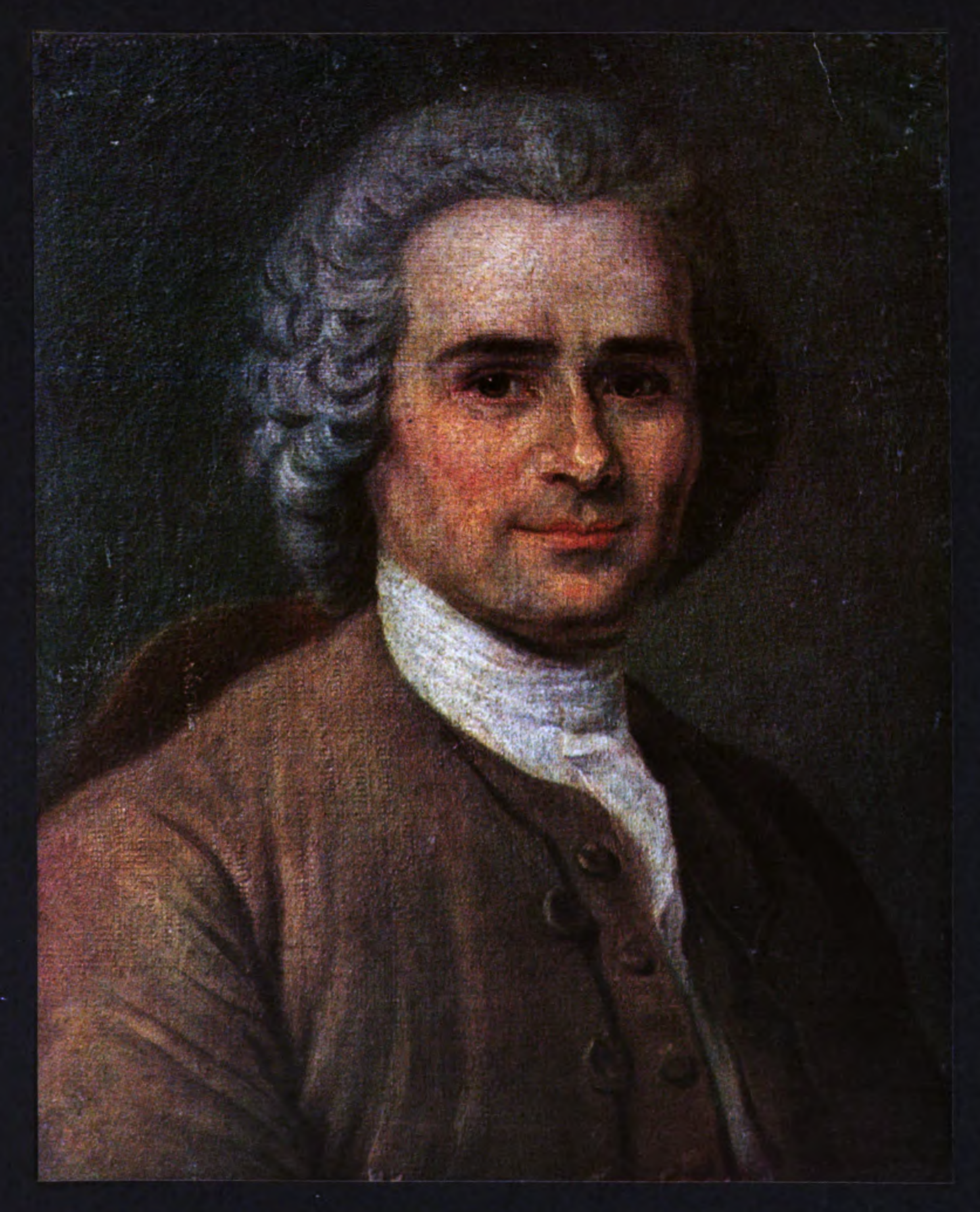


307. Die berühmte Schauspielerin Mlle Clairon in der Titelrolle der „Medea“ Corneilles bei einer Aufführung im Jahre 1759. Kupferstich von Cars nach einem Gemälde von Van Loo.

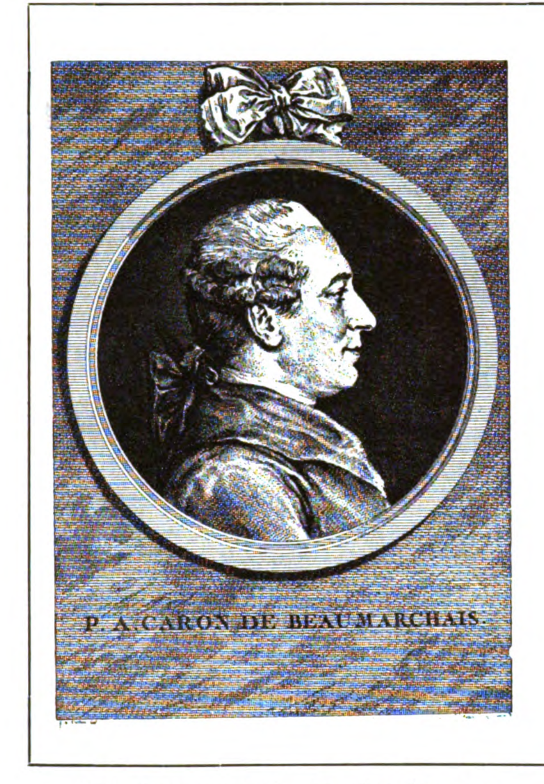
Bedeutung. Eifrige aber schwache Nachahmungen antiker Stücke im Zusammenhang mit einer allgemeinen proklassischen Reaktion beweisen ebenso eindeutig wie die Versuche Ducis' (1733—1816), Shakspere auf die französische Bühne zu bringen, die Unfähigkeit des in den alten Fesseln unlösbar geschmiedeten Verfassers. Ducis' sentimental-banale, erheiternd schwächliche Verballhornisierungen der schönsten Stücke Shaksperes (Hamlet 1769, Romeo 1772, Lear 1783, Macbeth 1784, Othello 1792) lassen abermals keinen Zweifel übrig, wie entgegengesetzt und wesensfremd dem effeminierten, in der Tragödie wenigstens rettungslos der klassischen bienséance ergebenen 18. Jahrhundert die kraftstrotzende, scheinbar regellose Barock-Urnatur Shaksperes war.

Auch der nur geringe praktische Erfolg der weitgreifenden, neue Perspektiven eröffnenden Theorien Diderots bestätigt die merkwürdige Erstarrung der dramatischen Kunst. In einer Reihe kunstloser Gebilde werden sozial-moralische Probleme breitgetreten, voll Rührseligkeit und affektierter Tugendpredigt, andererseits gewinnt der vorromantische Geschmack an grausigen Exzentrizitäten, wie ihn z. B. H. Baculards schauervoller „Comte de Comminges“ (1764) aufweist, an Raum, und die Evolution zum Melodrama ist bereits jetzt deutlich vorgezeichnet. In diesem produktionsreichen Wirrwarr ist einzig Sedaines „Le Philosophe sans le savoir“ (1765) ein durch Natürlichkeit und sorgfältig gebaute Handlung dramatisch wirksames bürgerliches Familienschauspiel, in dem in einfacher Sprache das Vorurteil adliger Abstammung und überempfindlicher Ehre bekämpft und eine Lanze für den inneren, moralischen Wert gebrochen wird. Ein etwas zugespitzter sentimental-tugendhafter Schluß — die Versöhnung der zwei jungen heißblütigen Gegner auf dem Duellplatz — übersteigert die sonst in gedämpften und unaufdringlichen Farben gemalte moralische Tendenz. Sebastian Mercier endlich (1740—1814), der Verfasser des kulturhistorisch interessanten „Tableau de Paris“ (1783) hat in seinem „Essai sur l'art dramatique“ (1773) die in der Theorie vorhandene naturalistische, von Diderot inaugurierte Gegenströmung gegen alle klassische Gebundenheit mit extremer Schärfe formuliert, ohne selbst vor Racine halt zu machen, ohne es jedoch in seinen eigenen, in die unteren Schichten des Volkes tauchenden Werken zu künstlerischer Darstellung zu bringen. Auch seine vielgerühmte, gesunde Natürlichkeit und das ehrliche bescheidene Handwerk verteidigende „Brouette du vinaigrier“ (1775) ermangelt echt dramatischer Kunst.

Im heiteren Bühnenspiel erhält sich weiterhin unter Favarts Führung das Singspiel, die komische Oper, zu der abermals Sedaine, neben anderen, eine Anzahl harmloser und gefälliger volkstümlicher Stücke beisteuert, während leichtester Rokokogeist seinen Witz und seine Frivolität in den „bluettes“ der eifrig gepflegten Salonstückchen der „Proverbes“ — Hauptvertreter Carmontelle 1768—87 — ausläßt. Über all diese dünnflüssigen Schöpfungen eines tändelnden Zeitalters errangen kurz vor der Revolution Ewigkeitswert die beiden unsterblichen Werke Beaumarchais': „Le barbier de Séville“ 1775 und „Le mariage de Figaro“ 1784.



Jean Jacques Rousseau. Gemälde von La Tour.
Paris, Museum Carnavalet.



308. Beaumarchais. Kupferstich von A. de Saint-Aubin nach einer Zeichnung von Cochin fils.



309. Illustration zu „Figaros Hochzeit". Graf Almaviva entdeckt den Pagen Chérubin in seinem Versteck. Kupferstich von Malapeau nach einer Zeichnung von St. Quentin.

Der vielgewandte Verfasser der berühmten vier, die französische Rechtskorruption geißelnden Mémoires (1774), in denen er zum ersten Male mit der ihm eigenen satirisch-witzigen Schärfe die Rechte des „tiers état" verficht, hat in diesen seinen beiden besten dramatischen Stücken die Komödie zu einem krönenden Abschluß gebracht. Ausgelassenes geistiges Spiel, sprudelnde Fröhlichkeit und sprühender Witz haben hier altbekannte Motive — in dem einen Fall die Überlistung des grämlich-alten Hüters einer angebeteten Schönen, im anderen die geschickte Abwehr willkürlicher Angriffe eines Vornehmen auf die Unschuld seiner reizenden Kammerzofe, die vor der Hochzeit steht — in eine neue, gefällige, von dramatischem Leben erfüllte Münze umgeprägt. In der äußerst flotten, in toller Laune und in überraschenden Szenen sich entladenden Handlung, der doch die typische Gefühlsbewegung nicht fehlt, und die im zweiten Stück nach Molières Art dicht an das Tragische heranstreift, liegt der Wert der beiden Komödien. Mit der zur absolut geistigen Überlegenheit herausgebildeten Bedeutung Figaros, dessen listigen Anschlägen der Graf Almaviva allein es im „Barbier" dankt, daß er die Hand der Geliebten erhält, hat Beaumarchais den Schlußstein der Entwicklung der auf der französischen Bühne so wichtigen Dienerrolle gesetzt; im zweiten Stück hat er die Rolle des an äußerer Macht und sozial Schwächeren gegenüber den privilegierten Ständen zwar wohl bis zuletzt in spielerischer Grazie verfochten, aber die wuchtige Betonung der inneren, geistigen Kräfte des Schwächeren, die ungemein scharfen, zupackenden, überall aufleuchtenden Reflexionen Figaros



310/311. Verfasser-Bildnis und Titelblatt in der Ausgabe der „Contes Moraux" von Marmontel, Amsterdam 1779. Kupferstecher unbekannt.

über die sozialen Ungerechtigkeiten, der bitter ironische Ton seiner Anklagen erscheinen wie ein grelles Wetterleuchten am Vorabend der das ancien régime umstürzenden Revolution. Eigenes hartes Erlebnis, in gesammelter Stärke, aber immer doch wieder in geistvoll-heiteres Spiel gefaßt, hat dem mit direkten Anspielungen auf zeitgenössische französische Verhältnisse gespickten Werk unerhörte Wucht und Nachhall verliehen. Aber der Schluß wirft noch einmal mit seinem köstlich heiteren Stelldichein der vier Hauptpersonen einen duftig frischen Rokokoschein über das Ganze, in dem das effeminierte Zeitalter in dem Triumph der listenreichen Frauen über die Gatten, selbst über Figaro, zum letzten Male einen fröhlichen Sieg feierte. Was dann die Revolutionszeit an dramatischen Werken hervorbrachte, ist ohne jeden Wert.

Die Erzählungsliteratur ist ebenfalls überreich an Schöpfungen, aber arm an hervorragenden Werken. Indessen wird ein abschließendes Urteil erst auf Grund sorgfältiger Studien möglich sein, an denen es noch durchaus mangelt. Im großen und ganzen aber läßt sich schon jetzt feststellen, daß noch immer der knappen Novelle am ehesten künstlerischer Wert zukommt, während zur Gestaltung eines packenden, langgesponnenen Romans, obwohl dieser jetzt wieder intensiver bebaut wird, meistens noch die Fähigkeit mangelt. Und ferner erscheint als ein

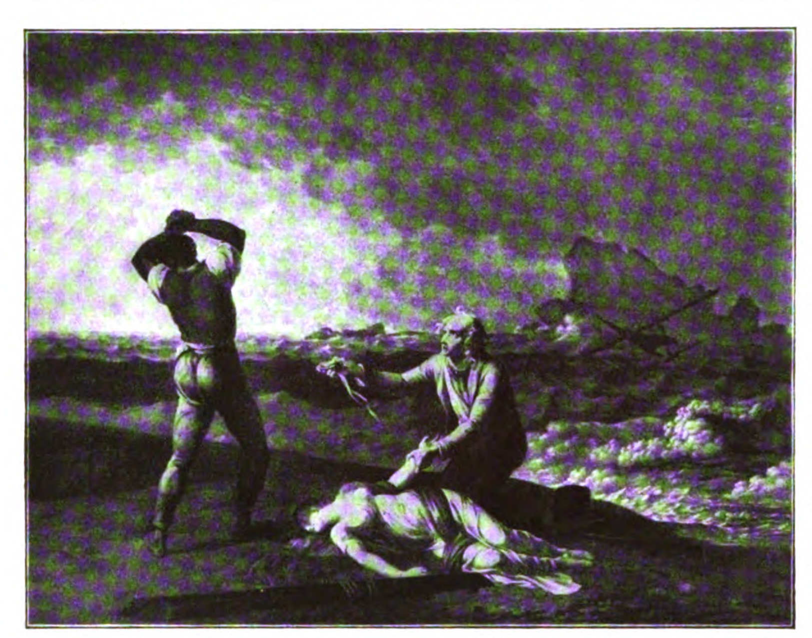
besonders wichtiges und allgemeines Merkmal die moralisierende Tendenz auch in dieser Gattung, die sich bis zur Aufdringlichkeit breit macht. Dabei sind im einzelnen die verschiedensten Abstufungen und Differenzierungen möglich.

So beginnt der Frauenroman erneut eine gewisse Blüte zu erlangen in den teils empfindsamen, teils psychologischen und sittenschildernden Werken der Riccoboni (1713—92), der Genlis (1744—1830), der Charrière (1740—1805). Nach wie vor hüllt man auch gern die tendenzreiche Erzählung in ein pseudoantikes oder exotisches Gewand, auf dessen Naturtreue man aber wenig achtet, da alle Aufmerksamkeit dem geistig-ethischen Kern gilt. Gelang es Voltaire dabei, durch kräftige Satire und den jagenden, oft grotesk-komischen Rhythmus seiner Darstellung dem Leser in sprühendem Witz seine Ideen einzusuggerieren, so wirken die meist handlungsschwachen und ganz auf emphatische oder weinerliche Tugendseligkeit eingestellten Werke dieser Spätzeit ermüdend und schwächlich — das Symbol einer zum Sterben verurteilten Gesellschaft, die die Kraft der zupackenden Ursprünglichkeit Rousseaus nicht mehr aufbrachte, wie hoch sie ihn auch verehrte und sich von ihm anregen ließ. Wie sehr solches pädagogisches Predigertum dem Geschmack dieser Zeit entgegenkam, ersieht man aus dem enormen Erfolg von Marmontels pseudoantikischem „Bélisaire" (1767), einem maßvoll Freiheit und Toleranz, christlich-stoischen, durch Liebe und höchste Pflichtanspannung bedingten Altruismus verherrlichenden Philosophiekurs, der nur notdürftig zusammengehalten, aber bewußt antithetisch gesteigert wird durch den Gegensatz zwischen dem greisen blinden Belisar und seinem schlecht beratenen, undankbaren Kaiser Justinian. Etwas mehr Leben weist sein gegen den Fanatismus gerichteter Roman „Les Incas" auf (1777), und das beste wieder bietet der Verfasser in seinen vielbewunderten und oft nachgeahmten „Contes Moraux" (von 1761 an), kleinen, geschmackvollen, klar geschriebenen und nur gelegentlich durch Preziosität getrübten Novellen voll der verschiedensten Erzählungsmotive, in denen er irgendeine „Moral", d. h. eine Lebenswahrheit, plausibel machen will. Voltaires lustige Keckheit und Frivolität hat hierbei weicher Empfindsamkeit und einem liebenswürdigen, allzu rosigen Optimismus weichen müssen, der sich besonders gern zu einem oft abgeblaßten, idealistischen Schluß aufdringlich zuspitzt.



312. Illustration zu Salomon Gessners Idyllen von Moreau le Jeune.

Daß das sterbende Rokokozeitalter in seinen idealistischen Sehnsuchtsträumen intensiver denn je zuvor mit den Phantasien des traditionellen Asyls spielte, in welches eine gesättigte, vornehme Gesellschaft stets sich zu flüchten pflegt, nämlich der Schäferidylle, ist verständlich. Auch hierbei schwingen weiche Empfindsamkeit und leicht genießerische Naturfreude zu einer halb zarten, halb faden Harmonie zusammen, der alle ursprüngliche Kraft mangelt, und auch hier wird die zunächst nur in kurzformiger, nichtiger, dabei frivoler Gelegenheitspoesie tändelnde Pastorale dann unter Einwirkung Rousseaus, vor allem aber der durch Huber (1762, 1772) übertragenen Idyllen Gessners in den alles mit sich fortreißenden Strom idealisierender Tugendhaftigkeit und rührseliger Empfindsamkeit übergeleitet. In der nicht geringen Zahl dieser verzärtelten weichherzigen Erneuerer der Astrée-Stimmung ist Florians längere Novelle „Estelle" 1788 neben seiner „Galatée" (1783) zu nennen als charakteristisches Beispiel parfümierter Hirtendichtung, deren empfindungsreiche Handlung durch manche in zarten Pastellfarben gemalte und von wirklicher Heimatliebe durch-



313. Illustration zu „Paul und Virginie“. Farbiger Kupferstich von Descourtis nach einem Gemälde von Schall.

leuchtete Landschaftsbilder der Cevennen gewürzt ist. Sie ist noch die beste der im übrigen saftlosen und kühl lassenden Erzählungen des schwachnervigen Verfassers.

In den berühmten „Liaisons Dangereuses“ des Choderlos de Laclos (1782) und den berüchtigten Massenproduktionen Restifs de la Bretonne (1734—1806) endlich zeitigt das absterbende Rokoko eine letzte eigenartige Mischblüte, hinter der sich der Schatten des glutvollen und innerlich zerrissenen Dichters der „Confessions“ erhebt. Noch einmal versucht man ein, hier nun überaus raffiniertes, Spiel mit dem ersehnten Tugendideal; man will moralisch wirken dadurch, daß man dem Laster, der moralischen Verkommenheit, bis in die letzten und innersten Falten hineinleuchtet und diese dem grellen Tageslicht aussetzt. In dem umfangreichen unendlich viel kulturhistorisch Interessantes enthaltenden, aber in Schmutz wühlenden Werke Restifs sind der „Paysan perverti“ (1776), ein Gegenstück zu Marivaux, sowie sein „M. Nicolas ou le cœur humain dévoilé“ (1796/7) hervorzuheben, das außer brutaler Seelenanalyse ein weitschichtiges Gesellschaftsbild der Pariser Bevölkerung bietet. Künstlerisch bedeutend höher steht Choderlos' in Briefform gefaßtes Werk. In klarer, scharfer, den psychologischen Windungen mit Sicherheit nachgehender Sprache, die auf sentimental-emphatische Ergüsse Verzicht leistet, seziert uns Choderlos mit einer erstaunlichen Einfühlungskraft die unzähligen Mittel und Schleichwege, durch die ein in niederen Instinkten der Rachsucht und diabolischer Genußgier verbündetes vornehmes Paar ihr Opfer, ein unschuldiges junges Mädchen, zu Fall zu bringen sucht — das getreue Spiegelbild einer kranken Gesellschaft, die reif zum Sterben ist.

Doch beginnen jetzt auch schon neuartige, vorromantische Strömungen an die Oberfläche zu drängen. Dieses überrationalistische Zeitalter glaubt zwar wohl nicht an die Welt der Feenmärchen, die es noch weiterhin pflegt, doch war ihm irrationaler Aberglaube an höhere unbekannte Mächte durchaus nicht fern: Geheimbünde (Rosenkreuzer usw.) und kabbalistische Vorstellungen feierten eine Blütezeit. Diesen Neigungen kam neben anderen Cazotte (1720—1792) in mehreren, an Spuk und mysteriösen Erlebnissen reichen Erzählungen entgegen, besonders in seinem originellen, reale Liebe mit übernatürlichen Kräften verbindenden, flott geschriebenen „Diable amoureux“ (1772). Lebhaften Impuls erhält diese allgemeine, weichherzige und für außergewöhnliche Geschehnisse wie Vorstellungen empfindsame Stimmung durch englischen Zustrom: Ossian, Young; aber auch aus Deutschland flossen in Goethes „Werther“ und Schillers „Räubern“ vielbewunderte und nachgeahmte Muster vorromantischer Sentimentalität nach Frankreich hinüber. Ja selbst in die heimische altnationale Ritterromane-Poesie steigt man jetzt wieder, die Graf Tressan (1705—1793) ihrem Dornröschenschlaf entreißt.

Aber über all diese buntfarbene Erzählungsdichtung hinaus schafft Bernardin de St. Pierre, von Rousseau persönlich inspiriert, in seinen vierbändigen „Études de la Nature“ (1784—87) das große vorromantische Denkmal des 18. Jahrhunderts. Doppelt ist Bernardin interessant, einmal nach seiner naturphilosophischen Einstellung, die, Rousseaus adogmatische Gläubigkeit fortführend, die längst überwundene Teleologie der Vorsehung bis ins Lächerlich-Groteske erneuert und absolut unwissenschaftlich ist, und damit in harmonischem Einklang

sein ebenfalls weit über Rousseau ragendes Naturgefühl. In der malerischen Wiedergabe seiner Eindrücke aller nur möglichen Aspekte der belebten wie toten Natur und der durch sie ausgelösten Empfindungen seines sensiblen Herzens hat er eine neue Kunst eröffnet. Aber erst in der reizvollen Erzählung des vierten Buches, der süße Innigkeit atmenden Idylle von „Paul et Virginie", hat er seine Bedeutung für die Weltliteratur begründet. In ihrer Schlichtheit, Linienklarheit und Natürlichkeit an griechische Antike gemahnend, für die man sich seit einiger Zeit dank archäologischer Forschung erneut begeisterte, erscheint sie in der mannigfachen Buntheit der Einzelheiten, der gänzlich auf Gefühl und Verinnerlichung des Individuums basierenden Auffassung romantisch. Es ist Rousseaus Traum von dem verlorenen Unschuldsparadies primitiver, von der europäischen Zivilisation nicht angekränkelter menschlicher Natur, der Bernardin hier in leidenschaftlichen Tönen huldigt, und der er ein unerhört starkes Relief verleiht durch den Hintergrund der an extremen Wirkungen reichen tropischen Natur. Aber es ist dieser Traum eine phantastische, von keinerlei Realitätshärte beschwerte Konstruktion, deren schwer realisierbarem Abschluß er sich entzieht durch den Tod der beiden unschuldigen Kinder. In der Stärke des Naturerlebnisses, die Tropenwald wie das aufgepeitschte Meer oder den Gewittersturm mit gleicher Liebe umfaßt, und in der Echtheit und Innigkeit der Empfindungswelt, die ihm zu einen pantheistischen Hymnus wird, hat Bernardin die Brücke geschlagen zur kommenden Romantik, in seinem Werke einen krönenden Abschluß bildend all der immer intensiver werdenden Sehnsuchtshoffnungen eines an der Vernunft und höfischem Leben kranken Zeitalters nach ursprünglicher Reinheit.



314. Französischer Bucheinband vom Jahre 1773 für eine Ausgabe des Anakreon. Entwurf von Cuzin. (Nach Henri Béraldi, Estampes et Livres.

Solche Töne dringen nun auch in verstärktem Maße in die Lyrik hinein, und hier zumal verleihen fremde Vorbilder ihnen vielfache Resonanz. Aber eben auch nur die Resonanz für Melodien, die einzelne französische Poeten, wie z. B. Desmahis, schon vorher spontan, wenn auch zunächst meist nur schüchtern, angestimmt hatten. Außer Ossian, Young und Goethe, dazu Wieland, sind es jetzt vor allem Gessner und Thomson, die die Naturdichtung mit moralisierendem Einschlag förderten.

Der Abkehr von der steifen Regelmäßigkeit und symmetrischen Exaktheit der künstlich geschaffenen, stilisierten Natur des 17. Jahrhunderts, wie sie in den Gärten und Parks Le Nôtres sinnfälligste Form gewonnen hatte, und umgekehrt der wachsenden Vorliebe für bunte, malerisch-regellose Wirkungen läßt sich



315. Titelbild einer „Voyage pittoresque en Grèce". Kupferstich von Moreau le Jeune.

in den meisten Naturpoesien nachspüren. Aber freilich ist auch diese umfangreiche Naturpoesie im ganzen ein weiteres Denkmal des mit allen Gefühlen mehr oder weniger spielenden und kokettierenden Rokokogeistes, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts intensiver als zuvor aufklärerische, rationalistische wie sentimentale und moralisierende Tendenzen da hinein verpflanzt. Und immer wieder ist das Resultat wesentlich das gleiche. Wo man sich an größere Dichtungen im erhabenen Stile, in langhin rollenden Alexandrinern wagt, in denen man mit Emphase oder voll Rührung Philosophie und Ethik predigt, ist die Wirkung gering, denn zumeist erstickt der Überschuß an Gedanklichem, die unglückliche Neigung zu weit ausgedehnten Beschreibungen alles echte Gefühl, soweit dies überhaupt vorhanden ist, und die unverfälschte Natur mit ihrer unberührten Schönheit, aber auch ihren Freuden und Leiden, haben die wenigsten kennen gelernt, geschweige denn gewürdigt. Die Natur, die sie uns schildern, ist immer ein wenig in arkadisches Schäfergewand gehüllt. So können uns weder St. Lamberts nach Thomson neu gebildete „Les Saisons" (1766), noch Rouchers „Les Mois" (1779), noch des Abbé Jacques Delille „Les Jardins" (1782) oder sein „L'Homme des Champs" (1795) begeistern, so sehr sie auch dem Zeitgeist entgegenkommen und dementsprechend gepriesen wurden. Aber auch die in freiem, leichtem Rhythmus sich schwingende, Gessner gern nachahmende anakreontische sowie pastorale Idyllendichtung, die in den Werken eines Dorat, Léonard, Colardeau und anderer zu einer letzen blassen Blüte gelangt, wird durch die eindringende parfümierte Sentimentalität, die spielerische Gefühlsseligkeit, die häufigen moralisierenden Töne in eine wenig günstige Sphäre abgedrängt. Es gilt im ganzen von ihr wie fast der gesamten Dichtung des 18. Jahrhunderts das Wort eines der besten Kenner des Rokoko, August Schmarsow: „Es gibt keinen Sohn dieser Kultur, der diesen Bannkreis der konventionellen Voraussetzung, den Bannkreis des Spieles überschritten hätte und wirklich zu überbrücken wagt — es fehlt ihnen allen die Entäußerung des eitlen Selbstgefühls vor der Allmutter Natur, die Hingebung an das allseitig bedingende Weltgefühl."

So sind ehrliche, aus tiefstem innigen Herzensempfinden quellende Töne, Töne die zugleich Front machen gegen den Gesamtcharakter der überfeinerten, im Innern morschen Kultur, sehr selten. Einer vereinzelten Erscheinung wie Gilbert (1751—1780), der in metapher- und antithesenreicher Sprache sehr kräftige, von innerem Erlebnis diktierte Worte gegen die Verderbnis seiner Zeit schleudert (Satires 1775), steht die weit größere Schar der Dichter gegenüber, denen das mondäne Epikureertum das einzige zu besingende Erlebnis bedeutet. Den Abschluß dieser wichtigsten Strömung bildet Évariste de Parny (1753—1814), der inmitten der von Bernardin de St. Pierre tief empfundenen und prachtvoll geschilderten exotischen Natur sich nach dem leichtlebigen, genießerischen Pariser Milieu zurücksehnt, das für ihn, den geborenen Kreolen, die wahre Heimat geworden ist; Parny, der seine heidnisch-spottsüchtige Inspiration in der berüchtigten „Guerre des Dieux", zu frivoler, Voltairescher Echtheit des Empfindens entbehrender Blasphemie steigert, und der nur einmal, nach dem Verrat der Geliebten, ein Asyl in der grandiosen Einsamkeit der Natur sucht (Poésies érotiques 1778). Sein literarischer Zwillingsbruder und Freund, der Chevalier Bertin (1752—1798), kleidet seine Freude am Spiel

des epikureisch-frohen Lebens ebenfalls gern in leichtfließende vers libres, aber er erhebt sich über Parny vielfach zu tieferer, echter Naturpoesie, die Sinn hat für den rauschenden Rhythmus der exotischen Welt, wie für die machtvolle Schönheit der Pyrenäenlandschaft, bei deren Anblick er von melancholischen Schauern ergriffen wird (Lettre à M. Parny 1780). Hier wie in anderen ähnlichen Dichtungen prägt sich das anfangs noch gepflegte tändelnde Spiel von ineinander übergehenden vers libres und flüssiger Prosa um in emphatisch gesteigerte reine Prosa, die nun ein ragender Abschluß in gewaltigen Alexandrinern krönt.



316. André Chénier. Paris, Museum Carnavalet.

Die sich hier offenkundig spiegelnde innerlich begründete Zersetzung echter Rokokostimmung und -formen, die sich besonders deutlich auch in den letzten Schöpfungen der Versprosa — Reisebrieferzählungen zeigt, wird gegen Ende des Jahrhunderts noch weiter durch eine energische Rückkehr zur Antike gefördert. Auf den verschiedensten Gebieten geistig-künstlerischer Betätigung kann man die Heranbildung eines style Louis XVI verfolgen, die einen deutlichen Rückschlag des strengen nach Linienklarheit und Ordnung strebenden französischen Vernunftsinns gegenüber dem bisherigen lockeren und freien Phantasiespiel darstellt.

Wesentliche Unterstützung erhielten diese Strebungen durch die neuauflebende eifrige Beschäftigung der Wissenschaft mit der Antike, um die besonders große Verdienste der von hohen künstlerischen Interessen inspirierte Graf Caylus (1692—1765) hatte, ferner durch die sich mehrenden Reisen an die Stätten des griechisch-römischen Altertums, und nicht zum wenigsten durch die Ausgrabungen von Pompeji (1755). Der Niederschlag dieser besonders auf dem Gebiete der bildenden Künste fühlbaren Interessen bleibt auch in der Literatur nicht aus. Die weitschichtige und langgezogene Darstellung altgriechischen Lebens, die der Abbé St. Barthélémy in seinem romanartigen „Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce" (1788) gab, bietet ein reiches Wissen antiker Vergangenheit. Immerhin muß man sich hüten, die Tiefe und Breite der antiken Nachempfindung und Adaption zu überschätzen. Auch diese gesamte neuartige Kunst behält in Architektur, Malerei wie Literatur nach wie vor einen fühlbaren Hauch graziöser, zarter Rokokostimmung bei, ehe sie sich zur glanzvollen Schwerfälligkeit des Empire hindurchentwickelt.

Die letzte köstliche Blüte solcher Kunst in der Dichtung ist das umfangreiche, aber teilweise nur fragmentarische Lebenswerk André Chéniers (1762—1794). Dieser Sohn einer griechischen Mutter vereint in sich alle denkbaren Neigungen und Charakterzüge des 18. Jahrhunderts mit einer ausgeprägten, durch vielseitige Kenntnisse bedingten Liebe zum griechischen Altertum. Aber entsprechend seiner starken Sensibilität, seinem raffinierten Epikureertum, seiner Gelehrsamkeit, der dekadenten Zartheit seines Schönheitsempfindens, steht er den Alexandrinern und der römischen Kunst von Herculaneum und Pompeji weit näher als den großen Klassikern. In gewaltigen, Fragment gebliebenen Poesien will er, ein zweiter Lucrez, und zugleich ein Schüler der Aufklärung, Weltall und Menschheit umfassen; in kraftvollen



317. Die Herzogin von Fleury (Chéniers "Jeune captive") mit dem Sohne Rouchers im Gefängnis St. Lazare. Aquarell von Hubert Robert.

antikisierenden „Jamben" von 12 und 8-Silbern singt sich seine leidende Seele ihre Empörung über die Schrecknisse der Zeit los, aber darüber hinaus bleibt Chénier vor allem der Dichter reizvoller antikischer Eklogen und Elegien. In ihnen zumal enthüllt sich in klarer, lichtvoller Sprache, die allerdings nicht frei ist von gesuchten und unzusammenhängenden Metaphern, seine Freude an der Schönheit des menschlichen Körpers, an dem frohen Farbenspiel der äußeren, materiellen Genüsse des Lebens, den blumengeschmückten Festen und Gastmählern, der gleißenden Pracht der Kristalle und weingefüllten Gläser, aber auch der mannigfachen Reize der französischen Landschaft, so wie sie schon La Fontaine gesehen hatte. Alles dies ist nicht neu, nicht einmal die düsteren Stimmungen, die in ihm, dem modernen Heiden, die Gedanken an den Tod auslösen, aber hinter den mächtigen Ausbrüchen des Schmerzes wie der Freude spürt man das Erlebnis, das nicht mehr nur ein geistiges Spiel ist, und daß sich an antikem Vorbild die Stärke und Plastik seiner Darstellung bildet. Die freiere Rhythmisierung des jetzt wieder bevorzugten Alexandriners, die er überall versucht, vor allem durch wirksame Versbrechung, ist von einem ziemlich hohen künstlerischen Empfinden getragen. Einige seiner klangreichsten und gefühlsfeinsten Poesien sind in der Revolutionszeit entstanden (Versailles — La jeune captive — A Charlotte Corday — Lieder an Fanny); ihr fiel er 1794, noch nicht 32 Jahre alt, zum Opfer.

Die Revolutionsperiode hat dem schon längst im Sterben liegenden Rokoko-Zeitalter, das in Chamfort (1740—1794) und Rivarol (1753—1801) seine letzten scharf beobachtenden und ironiegetränkten Kritiker fand, den Todesstoß versetzt. Die Zentren seiner geistig-künstlerischen Ideale, die Salons, und mit ihnen die ganze vornehme Welt des ancien régime wurden hinweggefegt und damit auch der Literatur die alten Lebensadern durchschnitten. Aber ehe sich eine neue Generation an neuen Idealen heraufbildete, sollte eine längere Zeitspanne vergehen, die in künstlerischer Hinsicht sehr wenig Wertvolles hervorgebracht hat, deren gedanklicher Gehalt nicht originell ist, sondern wesentlich nur einen Abschluß der bisherigen Strömungen bedeutet. Nur werden jetzt die längst gefeierten Ideale der Gleichheit und Gerechtigkeit, der individuellen Freiheit und der Tugendhaftigkeit mit noch lauterer, lärmender Stimme gepriesen, und der sich überschätzende menschliche Geist errichtet mit seinem Kult der Vernunft dem rationalistischen Taumel zweier Jahrhunderte ein letztes Denkmal. Ihr huldigt der in antikisierenden, mythologischen Umschreibungen schwelgende, zu hohem Gedankenflug sich erhebende Dichter Édouard Lebrun (voll Überschätzung Lebrun-Pindare genannt) in seiner „Ode à l'Être suprême", wie Volney (1757—1820) dieses Ideal in seinem Revolutionsbegeisterung atmenden Werke „Les Ruines" (1791) mit deklamatorischer, tönender Stimme verherrlicht.

Im übrigen sind die Leistungen auf allen eigentlichen Literaturgebieten, Theater, Roman, Lyrik, schwächlich, und nur in der politischen Beredsamkeit und im rasch die Gedanken prägenden Journalismus glüht das in kräftige Schwingungen versetzte heiße Herz des zum vollen Bewußtsein seiner Macht erwachten französischen Bürgers auf. Diese fand ihren charakteristischen poetischen Ausdruck in dem schmetternden, von unwiderstehlich fortreißender Bewegung getragenen Rhythmus von Rougets de Lisle „Marseillaise" (1793), dieses Totenmarsches des ancien régime, der in Gehalt und Gestalt wie ein Symbol erscheint des sich ewig gleichbleibenden gallischen Vaterlandsgefühls, ein Symbol zugleich des geistigen Imperialismus, mit dem das neue Frankreich an der Wende des Jahrhunderts die Welt wiederum zu erobern trachtete.

BIBLIOGRAPHIE ZUR FRANZÖSISCHEN LITERATURGESCHICHTE.

Der bibliographische Abriß enthält infolge Raummangels nur die nötigsten Angaben.

Allgemeines: G. Lanson, Manuel bibliographique de la littérature française moderne. 5 Bände. P. (= Paris) 1921.

Geschichte und Kulturgeschichte: Histoire de France publiée sous la direction de M. E. Lavisse. 1903 ff. — Kunstgeschichte: Karl Woermann, Geschichte der Kunst. Leipzig 1920, dazu die Darstellungen im „Handbuch der Kunstwissenschaft", hrg. von A. E. Brinckmann.

Allgemeine literarische Darstellungen: G. Lanson, Histoire de la littérature française, dieselbe illustriert. Paris, Hachette, 1923. — Bédier-Hazard, Histoire de la littérature française illustrée. Paris, Larousse, 1923. — L. Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature françaises, des origines à 1900 (bes. Bd. III—VI). — H. Suchier und Birch-Hirschfeld, Geschichte der franz. Literatur, 1900. — J. Haas, Kurzgefaßte franz. Literaturgeschichte. Halle 1924/5 (3 Bände). — H. Morf, Die romanischen Literaturen (in „Die Kultur der Gegenwart"), 1909, 1924².

Einzeldarstellung. 16. Jahrhundert: H. Morf, Geschichte der franz. Literatur im Zeitalter der Renaissance. Straßburg 1914. — Birch-Hirschfeld, Geschichte der franz. Literatur seit Anfang des 16. Jahrh. Bd. I. Stuttgart 1889. — A. Tilley, The Literature of the French Renaissance. Cambridge 1904. 17. Jahrhundert: Ferd. Lotheißen, Geschichte der franz. Literatur im 17. Jahrh. Wien 1897². 18. Jahrhundert: H. Hettner, Geschichte der franz. Literatur im 18. Jahrh. Braunschweig 1913⁷.

Für Stilfragen und Arbeitsweise der Dichter: G. Lanson, L'Art de la Prose; und A. Albalat, Le travail du Style. Paris 1923.

IV I. Vorrenaissance in Frankreich S. 223—230. Übersetzungen s. Birch-Hirschfeld, Renaissance-Lit. Anm. 36. — Delaruelle, Études sur l'humanisme français. G. Budé 1907. — A. Renaudet, Préréforme et humanisme, 1916. — A. Lefranc, Hist. du collège de France, 1894. — H. Guy, Histoire de la poésie française au XVI siècle. I. L'École des rhétoriqueurs. P. 1910. — Ph. Aug. Becker, Jean Lemaire. Straßburg 1893. — E. Lommatzsch, J. Lemaire. Auswahl seiner Dichtungen. (Rom. Texte 7. Berlin 1924.)

Frührenaissance S. 230—254. E. Langlois, Recueil d'arts poétiques de seconde rhétorique, 1902. — A. Lefranc, Grands Écrivains fr. de la Renaissance. P. 1914. (Studie über Calvin, Text der ersten franz. ed. [1541] mit Einleitung von A. Lefranc. P. 1911.) Marmelstein, Étude comparative des textes latins et français de l'Institution. Groningue 1921. — J. Plattard, L'œuvre de Rabelais, 1910. — Villey, Rabelais et Marot. P. 1924. Kritische Ausgabe: Œuvres de Fr. Rabelais p. p. A. Lefranc u. andere. 1912 ff. — Revue des études Rabelaisiennes, 1903—1913, fortgesetzt als Revue du XVIᵉ siècle. — Ph. Aug. Becker, Bonaventure des Periers als Dichter und Erzähler. Wien 1924. — Philippot, La vie et l'œuvre de Noël du Fail. 2. Essai sur le style, 1914. A. Lefranc, Grands Écr. fr. (Margaretha v. Navarra) o. c. — W. Küchler, Empfindsamkeit und Erzählungskunst im Amadisroman. (Zs. frz. Spr. Lit. 35, 158 ff.) ed. des „Amadis" begonnen von Vaganay (Soc. des textes fr. modernes), 1918. — Lyrik: Villey, Rabelais et Marot. P. 1923. — Ph. Aug. Becker, Clément Marots Liebeslyrik. Wien 1917. — Ders., Cl. Marot, sein Leben und seine Dichtung. München 1926. — Ders., Bonaventure Des Periers, o. c. — Ders., Mellin de St. Gelais. Wien 1924. — C. Ruutz-Rees, Charles de Ste. Marthe, 1919. Marguerite v. N. vgl. A. Lefranc,

o. c. Ders., Les dernières poésies de M., 1895. F. Franck, Les poésies de Marg., 1880. F. Neubert, Antikes Geistesgut in der franz. Literatur seit der Renaissance (im Jahrbuch für Philologie, hrg. von Klemperer u. Lerch, I. 1925). — A. Baur, Maurice Scève et la renaissance lyonnaise, 1906. Brunetière, Ét. critiques, VI. 1899 (M. Scève). — Parturier, krit. Ausgabe von Scèves „Délie" (Soc. des text. fr. mod.) 1916 (mit Einleitung). Gohin, La parfaite amie d'Antoine Héroet (Textes fr. mod.), 1913. J. Aynard, Les Poètes lyonnais. P. 1924. — Vianey, Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle, 1909. Bourciez, Les mœurs polies et la litt. de cour sous Henri II. P. 1886.

Hochrenaissance S. 254—283. H. Hatzfeld, Die französ. Renaissancelyrik. München 1924. — Rosenbaur, Die poet. Theorien der Plejade nach Ronsard und Du Bellay. Erlangen 1895. — Chamard, J. du Bellay. Lille 1900. Robert V. Merrill, The Platonisme of J. du Bellay. Chicago 1925. G. Cohen, Ronsard, sa vie et son œuvre, 1923. P. de Nolhac, Ronsard et l'humanisme, 1921. Paul Laumonnier, R. poète lyrique, 1909, 1923^2. Ausgabe von Ronsard, von Vaganay. P. (Garnier) 1923, ed. Laumonnier (Soc. text. fr. mod.) angefangen. — Augé-Chiquet, La vie, les idées et l'œuvre de J. A. de Baïf. P. 1909. — H. Wagner über R. Belleaus Steingedicht (Zs. frz. Spr. Lit. VIII). — J. Favre, Olivier de Magny, 1886. — L'abbé Grente, J. Bertaut, 1903. — Rocheblave, Agrippa d'Aubigné, 1910. G. Pellissier, La vie et l'œuvre de du Bartas, 1882. — Roman: G. Reynier, Le roman sentimental avant l'Astrée, 1908. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire. Straßburg 1894. — L. Clément, Henri Estienne, son œuvre française, 1898. — Fr. Vincent, St. François de Sales, directeur d'âmes, 1923. Ders., Le Travail du style chez saint Fr. de S., 1923. H. Brémond, Hist. littér. du sentiment religieux en France, 1921 ff. — J. Franck, Satyre Menippée. Krit. Text u. Einleitung. Oppeln 1894. — Fournol, Bodin, prédécesseur de Montesquieu, 1896. K. Glaser, Beiträge zur Geschichte der polit. Literatur Frankreichs in d. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Zs. fz. Spr. Lit. Bd. XXXI, 1907 ff.). — E. Dupuy, B. Palissy. P. 1894. — Philologie: vgl. Brunot, Histoire de la langue française Bd. II. — Meigret, Neudruck von W. Förster. Heilbronn 1888. R. Sturel, J. Amyot traducteur des Vies parallèles de Plutarque. P. 1909. — Villey, Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne. P. 1908. — Strowski, Montaigne. P. 1906. — Les Essais de Montaigne publ. d'après l'exemplaire de Bordeaux, par F. Strowski, Bordeaux 1906, 1909, 1919 (3 Bände). — Das Drama: Faguet, La tragédie fr. au XVIe siècle. P. 1883. — Lintilhac, Histoire générale du théâtre en France. La comédie. Bd. II. 1905. G. Lanson, Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et moralités (Rev. hist. litt. 1903); 2) L'Idée de la tragédie en France avant Jodelle (daselbst 1904). — H. Chardon, R. Garnier, sa vie, ses poésies inédites. P. 1905. — éd. Garnier in „Sammlung franz. Neudrucke". Heilbronn 1882. — E. Rigal, A. Hardy et le théâtre fr. à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle. P. 1889. Neudruck der Dramen Hardys von E. Stengel. Marburg 1883/4 (5 Bde.).

Das 17. Jahrhundert. Die Übergangszeit S. 283—292. A. E. Brinckmann, Barockskulptur („Handbuch der Kunstwissenschaft"). — Sabrié, De l'humanisme au rationalisme. P. Charron. 1903. — Strowski, Pascal et son temps, 1907, Bd. I. — Ed. Wechssler, Molière als Philosoph. Marburg 1915 (grundlegende einleitende Bemerkungen). — R. Radouant, G. Du Vair, l'homme et l'orateur, 1908, ed. von Du Vair's Traité de la Constance p. Flach et Funck-Brentano, 1915. — Brunot, La réforme de Malherbe d'après le commentaire sur Desportes, 1891. — G. Allais, Malherbe et la poésie française à la fin du XVIe siècle. P. 1891. M. Souriau, La versification de Malherbe. Poitiers 1912. H. Morf, An der Wiege der klass. Lyrik Frankreichs (In „Dichtung u. Sprache der Romanen" III, 1922). — Lachèvre, Bibliographie des recueils collectifs de poésie 1577—1700. P. 1908 ff. Mennung, J. Fr. Sarasin. Halle 1902/4. — Ch. Drouhet, Fr. Maynard. P. 1910. L. Arnould, Racan 1901^2. — K. Schirmacher, Théophile de Viau. P. 1897. J. Vianey, M. Régnier, 1896. — Der Roman: Körting, Geschichte des franz. Romans im 17. Jahrhundert. L. 1885. Le Breton, Le Roman au XVIIe siècle. P. 1890. W. v. Wurzbach, Geschichte des franz. Romans Bd. I, 1912. — W. Küchler, M. Fumées Roman (Zs. frz. Spr. Lit. 1911, Bd. 37). — B. Germa, L'Astrée. P. 1904. Neudruck der Astrée, begonnen von Vaganay. Lyon 1925. Bd. I.

2. Vorbereitungs- und 1. Blütezeit der Klassik S. 292—318. É. Magne, Voiture et les origines de l'hôtel de Rambouillet. P. 1912. Ders., Voiture et les années de gloire de l'hôtel de R., 1912. — Livet, Précieux et Précieuses. P. 1896. Somaize, Le dictionnaire des Précieux éd. Livet. P. 1852. — Fr. Masson. L'Histoire de l'Académie française. P. 1913. — J.-B. Sabrié, Les idées religieuses de J.-L. Guez de Balzac, 1912. — Der Roman: vgl. Wurzbach u. Körting o. c. — E. Roy, La vie et les œuvres de Charles Sorel. P. 1891. Neuausgabe des „Francion" (Soc. t., fr. mod. 1924 I). — Bernardin, Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite. P. 1895. P. Morillot, Scarron et le genre burlesque. P. 1888. — É. Magne, Scarron et son milieu. P. 1901. — Hans Heiß, Blüte und Niedergang der burlesken Modedichtung des 17. Jahrhunderts

(Rom. Forschungen Bd. 21, 1905). — J. Duchesne, Histoire des poèmes épiques français du XVIIe siècle. P. 1870. — Philosophie: Perrens, Les libertins, 1896. Fr. Lachèvre, Les Recueils de poésies libres et satiriques publ. depuis 1600 à la mort de Théophile. P. 1924. Ders., Le libertinage devant le Parlament de Paris. Le procès du poète Théophile de Viau. P. 1909. Vorländer, Franz. Philosophie, 1923 („Jedermanns Bücherei"). — Leo Jordan, Krit. Ausgabe von Cyranos L'Autre Monde (Gesellschaft f. rom. Literaturen, 1910), Aufsätze dazu im Archiv f. neuere Spr. Bd. 122, 124, 125. — A. Fouillée, Descartes. P. 1893. G. Lanson, L'influence de Descartes dans la littér. française (Rev. de Métaphysique, Juli 1896). Ders., Le Héros Cornélien et le Généreux selon Descartes, in „Hommes et livres". P. 1895. — Das Drama: Marsan, La pastorale dramatique en France. 1905. E. Teichmann, Die 3 Einheiten im französ. Trauerspiel. Leipzig 1910. — G. Lanson, P. Corneille (Grands Écrivains). P. 1898. C. Steinweg, Kompositionsstudien zum Cid etc. Halle 1905. V. Klemperer, Vom Cid zum Polyeucte, in „Neuere Sprachen" 1919, Bd. 26, 413 ff. — Ders., „Französ. Klassik" in der Festschrift für O. Walzel, 1925. — U. Meier, Beiträge zur Kenntnis P. Corneilles. Progr. Bautzen 1907. E. Schmidt, Die Lustspiele Corneilles (Archiv f. neuere Sprachen Bd. 50). E. Hunger, Der Cidstreit in chronolog. Ordnung. Diss. Leipzig 1891. — G. Regnier, Th. Corneille, sa vie et son œuvre, 1892. — Pascal: J. Paquier, Le Jansénisme. P. 1909. Strowski, Pascal et son temps, 1907/8. É. Boutroux, Pascal (Gr. Écr.) 1900.

3. Die Hochklassik. S. 319—348. M. J. Wolff, Molière, 1900. E. Rigal, M., 1908. Ph. Aug. Becker, Einleitung zur deutschen Ausgabe in 6 Bänden. Berlin, Propyläen-V. W. Friedmann, Einleitung zur deutschen Ausgabe von Neresheimer. Leipzig 1920. — Michaut, Le Jeunesse de M., 1922. Ed. Wechssler, o. c. V. Klemperer, Komik und Tragikomik bei M. (Neuere Sprachen Bd. 30, 1922). H. Heiß, Molières Entwicklung (in Festschrift für Ph. Aug. Becker, 1922). — E. Lintilhac, La comédie III. Bd. — P. Toldo, Études sur le théâtre de Regnard (Rev. hist. litt., 1903—5). — G. Larroumet, Racine, 1898. Steinweg, Kompositionsstudien zu Racine. Halle 1910. — G. Lanson, Boileau (Gr. Écr.) 1892. — A. Geißler, Die Theorien Boileaus. Diss. Leipzig 1909. — La Roche, La vie de La Fontaine. P. 1913. G. Michaut, La Fontaine, 1913. K. Voßler, La Fontaine u. s. Fabelwerk. Heidelberg 1919. — A. Rebelliau, Bossuet, 1900. L. Crouslé, Fénelon et Bossuet. P. 1894/5. Ollé-Laprune, La philosophie de Malebranche. P. 1870. — Topin, Le cardinal de Retz, 1872. G. Misch, Die Autobiographie der franz. Aristokratie des 17. Jahrh. (Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit., Wiss. u. Geistesgesch. I., 1923). — G. Boissier, Mme de Sévigné, 1887. — J. Bourdeau, La Rochefoucauld (Gr. Écr.) 1895. Guyau, La Morale d'Épicure et ses rapports avec les doctrines contemporaines. P. 1878. — P. Morillot, La Bruyère (Gr. Écr.). P. 1904. — M. Lange, La Bruyère critique des conditions et des institutions sociales, 1909. — Le comte d'Haussonville, Mme de La Fayette. P. 1891. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich. Berlin 1906. Joh. Pletscher, Die Märchen Ch. Perraults. Berlin 1896. — J. Lemaître, Fénelon, 1910. — H. Rigault, Hist. de la Querelle des Anciens et des Modernes, 1856.

Das 18. Jahrhundert. 1. Die Übergangszeit S. 349—354. Allgemeines: M. v. Boehn, Rokoko. Frankreich im 18. Jahrh. Berlin 1919. F. Neubert, Französ. Rokokoprobleme (Festschrift f. Ph. Aug. Becker, 1922).

Wegbereiter: H. Morf, Drei Vorposten der franz. Aufklärung: St. Évremond — Bayle — Fontenelle (Dichtung u. Spr. d. Romanen I 240ff.). W. Bolin, P. Bayle, s. Leben u. s. Schriften. Stuttgart 1905. — Drouet, L'abbé de St. Pierre, 1912. — Pauthe, Études relig., histor. et littéraires. Massillon 1908. — G. Boissier, St. Simon, 1892 (Gr. Écr.). — P. Dupont, Houdart de la Motte, 1898.

2. Die Literatur bis etwa Mitte des Jahrhunderts S. 354—378. F. Neubert, Rokokoprobleme, o. c. Herrenschwand, Gresset. Zürich 1895. — Drama: Lanson, Esquisse d'une histoire de la tragédie fr. 1923. Dutrait, La vie et le théâtre de Crébillon, 1895. — H. Lion, Les tragédies de Voltaire, 1896. V. Klemperer, Franz. Klassik, o. c. Albert, Les théâtres de la foire, 1900. Bernardin, La comédie italienne et le théâtre de la foire, 1902. Lintilhac, La comédie. Bd. IV. Gaiffe, Étude sur le drame en France au XVIIIe siècle, 1910. Font, Favart et l'opéra-comique au XVIIe et XVIIIe siècles, 1894. — E. Lintilhac, Lesage, 1893. — Larroumet, Marivaux, sa vie et ses œuvres, 1894. Fleury, Marivaux et le marivaudage, 1881. — Lindemann, Destouches, Leben u. Werke. Greifswald 1896. — Wetz, Die Anfänge der ernsten bürgerl. Dichtung des 18. Jahrh. Straßburg 1885. G. Lanson, Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante, 1897. Holtzhausen, Die Lustspiele Voltaires (Suppl. IV Zs. frz. Spr. Lit.). — Der Roman: Le Breton, le roman au XVIIIe siècle. P. 1898. — Harris, L'abbé Prévost, 1896. V. Schröder, L'abbé Prévost, 1898. F. Pauli, Die philosoph. Grundanschauungen in den Romanen des Abbé Prévost, 1912. — F. Neubert, Die französ. Reisebrieferzählungen und d. kleine Reiseroman des 17. u. 18. Jahrhunderts, 1923 (Suppl. XI

Zs. frz. Spr. Lit.). Kissenberth, A. d'Hamilton. Diss. Rostock 1907. P. Toldo, Voltaire conteur. (Zs. frz. Spr. Lit. Bd. 40, 131 ff., 1912). — Montesquieu: vgl. H. Barckhausen Montesquieu, ses idées et ses œuvres, 1901. V. Klemperer, Montesquieu. Heidelberg 1914/5. Voltaire: vgl. Bengesco, Bibliographie des œuvres de Voltaire 1882—1890. G. Lanson, Voltaire, 1902 (Gr. Écr.). G. Brandes, Voltaire, 1923. K. Schirmacher, Voltaire, 1892. Paul Sakmann, Voltaires Geistesart und Gedankenwelt. Stuttgart 1910.

3. Der Ausklang des Rokoko S. 378 ff. Hertz, Voltaire und d. franz. Strafrechtspflege im 18. Jahrh. 1872. Weulersse, Le mouvement physiocratique en France de 1756 à 1770, 1910. A. Paléologue, Vauvenargues, 1880. — Naturwissenschaften: D. Mornet, Les sciences de la nature en France au XVIIIe siècle. P. 1917. C.-A. Fusil, L'Anti-Lucrèce du cardinal de Polignac. P. 1911. O. Ewald, Die franz. Aufklärungsphilosophie. München 1924. F. Neubert, Einleitung in eine kritische Ausgabe von B. de Maillets Telliamed. Berlin 1920. — Ders., Studien zur franz. Aufklärungsliteratur, 1920 (Germ. rom. Monatsschrift). — Quatrefages, Darwin et ses précurseurs français, 1892. J. E. Poritzky, J. P. de Lamettrie, s. Leben u. s. Werke. Berlin 1900. A. Keim, Helvétius, sa vie et son œuvre, 1907. Avezac-Lavigne, Diderot et la société du baron d'Holbach, 1875. K. Rosenkrantz, Diderots Leben und Werke. Leipzig 1866. H. Morf, Aus Dichtung u. Sprache der Romanen II 307 ff., 1903. Morley, Diderot and the Encyclopedists. London 1891. R.-L. Cru, Diderot as a disciple of English thought. New York 1913. Ducros, Diderot, l'homme et l'œuvre, 1894. K. von Roretz, Diderots Weltanschauung. Wien 1914. F. Hémon, L'Encyclopédie, 1901. — Rubensohn, Die Correspondance littéraire unter F. M. Grimm und K. Meister. Dissert. Berlin 1917. R. Schlösser, Rameaus Neffe (in „Forschungen z. neueren Lit. Geschichte", hrg. v. F. Muncker, Bd. XV). — Rousseau: D. Mornet, Le sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre. P. 1907. D. Mornet, Le romantisme en France au XVIIIe siècle. P. 1912. J. Texte, J. J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire au XVIIIe siècle, 1895. Brockerhoff, Rousseau, s. Leben u. s. Werke. Leipzig 1868. J. Lemaître, J. J. Rousseau. Paris 1907. G. Lanson, L'unité de la pensée de J. J. Rousseau, in den wichtigen „Annales de la société de J. J. Rousseau" (seit 1905), 1912. — D. Mornet, krit. Ausgabe der Nouvelle Héloise, 1924. — Zu S. 398 ff. Bertrand, La fin du classicisme. P. 1897. — L. Jordan, Voltaires Orphelin de la Chine (Gesellschaft f. rom. Lit. Bd. 33), 1913. — ed. Tancrède Bibl. Romanica 175/6. — Jussérand, Shakespeare en France, 1898. L. Günther, L'œuvre dramatique de Sedaine. P. 1908. Bettelheim, Beaumarchais. Frankfurt 1886. Lintilhac, Beaumarchais et ses œuvres. P. 1890. — Lenel, Marmontel. P. 1902. G. Saillard, Florian, 1912. J. Haas, Restif de la Bretonne (Zs. frz. Spr. Lit. Bd. 24). — E. Dühren, Restif de la Bretonne. Berlin 1906. — F. Caussy, Choderlos de Laclos, 1905. Baldensperger, Goethe en France, 1909. Ch. Joret, Rapports intellectuels de la France et de l'Allemagne avant 1789, 1884. — Van Tieghem, Ossian en France, 1917. Ders., La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au 18e siècle, 1921. — F. Maury, Études sur la vie et les œuvres de Bernardin de St. Pierre, 1892. — Lafay, Le poète Gilbert, 1898. Potez, L'élégie en France avant le romantisme, 1898. — Rocheblave, Essai sur le comte de Caylus. P. 1889. Faguet, A. Chénier, 1892. F. A. Aulard, Les grands orateurs de la Révolution, 1914. A. Söderhjelm, Le Régime de la presse pendant la Révolution, 1900. Julien Tiersot, Rouget de Lisle, 1892. Ders., Histoire de la Marseillaise, 1916.

Für wertvolle Anregungen und Ratschläge bei der Abfassung der ganzen Darstellung spricht der Verfasser Herrn Prof. Dr. Ph. Aug. Becker, für reiche Unterstützung insbesondere beim Korrekturlesen, seiner Schülerin, Frl. Käthe Grimm-Göttingen, und seinem Vater, Herrn Oberstudienrat Dr. Rudolf Neubert-Bautzen, seinen herzlichsten Dank aus.

PERSONEN- UND TITELVERZEICHNIS.

BERICHTIGUNGEN.

S. 223 lies in der Seitenüberschrift Italien statt Italica; Abb. 154 lies Jacques statt Jaques; S. 328 Zeile 2 von unten lies Shakspere statt Shakespere; S. 332 Zeile 2 von oben lies Dissertation sur l'aventure de Joconde statt Dissertation sur la Joconde; S. 332 Zeile 12 von unten lies in seinem statt in seiner; S. 369 Zeile 21 von oben lies Voyage en Limousin statt Languedoc.

Die Verfasser danken den Herren Dr. Drost und Stech, welche für den Bildschmuck des Werkes in erster Linie Sorge getragen haben.

Eine Anzahl der abgebildeten Kupferstiche stellte Herr Dr. v. Lorck aus seinen Sammlungen in liebenswürdiger Weise zur Verfügung.



318. Buchvignette von Cochin fils.

INHALT.



